


MENTEM ALIT ET EXCOLIT
K.K. HOFBIBLIOTHEK
ÖSTERR. NATIONALBIBLIOTHEK
BE.1.K.42





RECUEIL

DE

DISSERTATIONS

ARCHÉOLOGIQUES.

IMPRIMERIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie,
QUAI DES AUGUSTINS, n° 35.

RECUEIL

DE

DISSERTATIONS

ARCHÉOLOGIQUES,

PAR

M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BELLES-LETTRES,
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.



PARIS.
LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie,
QUAI DES AUGUSTINS, n° 35.

1836.


KAISERLICHE KOENIGLICHE
WIEN
HOFBIBLIOTHEK

DISSERTATION

SUR CE QUE DOIT AVOIR ÉTÉ

L'INVENTION DE M. VARRON.

I.

Plus d'un fait nous oblige de reconnoître, que pour tout ce qui tient à de certains procédés matériels ou mécaniques, dans la région des arts du dessin, ce que l'on appelle *invention* ou *découverte* (à part les travaux scientifiques) n'a le plus souvent été que l'effet d'une rencontre fortuite, entre les élémens et les propriétés de certaines substances, ou les emplois de diverses matières, accidens qui donnent lieu à l'apparition de quelque résultat nouveau. Des siècles auront pu passer, sans que rien ait mis l'esprit qu'on appelle *inventeur*, sur la voie de cette rencontre. Or cela put dépendre, soit des causes physiques, soit des

circonstances politiques ou morales. Tantôt l'obstacle fut dû à la distance qui séparoit les objets susceptibles d'être rapprochés. Tantôt ce fut le défaut d'un observateur capable d'y faire attention, ou de prévoir les conséquences de leur rapprochement.

Il faut en effet regarder comme une des chances du hasard, que celui qui sait observer, se trouve en position de le faire, ou que l'objet rencontre l'œil capable d'y faire attention ; tant il y a de causes ou de circonstances qui peuvent soustraire, soit la découverte à l'observateur, soit l'observateur à la découverte.

Par exemple, le procédé nouveau de ce qu'on appelle en dessin *la lithographie*, n'auroit réellement pu être découvert dans les pays, soit ceux ou la nature n'offre point de pierres, soit ceux ou elle ne fournit que des pierres molles, poreuses, siliceuses, sablonneuses. Egalement aussi, là où abonde l'espèce de pierre compacte et lisse, propre à recevoir et à retenir l'empreinte grasse de l'instrument du dessinateur, il pouvoit ne pas se rencontrer un homme exercé à toutes les pratiques du dessin, et par conséquent au grand nombre d'applications qu'on peut faire de ses procédés.

On s'étonne quelquefois de ce que les anciens Grecs ou Romains n'ont pas connu ou pratiqué notre gravure, soit à l'eau forte, soit au burin, lorsqu'ils ont eu les plus nombreuses occasions (comme tant d'ouvrages divers nous le prouvent) de graver sur tables, sur plaques, sur patères, ou vases en toutes sortes de métal, soit des traits d'ornemens, soit des figures dont nous nous plaisons à tirer aujourd'hui des empreintes. Il y auroit à rendre de cela toutes sortes de raisons morales, que pourroient nous suggérer, surtout chez les Grecs, soit l'état des mœurs et des usages, soit l'emploi qu'on y faisoit des arts, emploi fort différent (sur beaucoup de points) de celui d'aujourd'hui, soit le peu de besoin qu'on auroit eu alors de suppléer aux emplois ou aux agrémens de la peinture.

Mais la raison qui me paroît la plus sensible, j'entends par ce mot, la plus matérielle, fut peut-être, chez eux, le manque d'une matière, tout à la fois abondante ou commune, et propre à recevoir facilement, et à reproduire fidèlement les empreintes d'une planche gravée, je veux dire le papier (de chiffons).

Nous savons que les peintres Grecs avoient la

coutume de tracer, comme le font et l'ont fait les peintres modernes, soit en manière de ce que nous appelons *études*, soit comme œuvres de fantaisie, de simples dessins au trait, dont on fit après eux des collections, qui, de même que cela se pratique de nos jours, servoient de leçons ou d'exemples dans les écoles. Mais il paroît qu'alors, c'étoit le parchemin, qui, pour cet objet, tenoit lieu de notre papier. Effectivement Pline donne le nom propre de *membrana* (1) aux nombreux dessins qui s'étoient conservés d'Apelles.

Trois siècles ayant séparé l'époque d'Apelles de celle où vécut Varron, il est possible, et la suite le montrera, que plus d'un procédé nouveau dans le matériel des arts graphiques, ainsi que de l'écriture et de la multiplication des livres, auroit pu et dû s'introduire; et qu'aussi, quant au dessin, d'autres matières et d'autres procédés purent favoriser la propagation de ses ouvrages.

En effet, le parchemin outre sa rareté, et par conséquent sa cherté, comparativement avec le papier, est fort loin de se prêter, comme ce dernier, à recevoir et à rendre facilement les em-

(1) *Voy.* Pline, l. 35.

preintes du métal gravé. Si à cette cause matérielle, on en ajoute beaucoup d'autres, qui tiennent à l'état moral et politique des sociétés, c'est-à-dire aux mœurs publiques et domestiques, on s'explique sans peine, comment, en ce genre, il put arriver, que la moitié d'un procédé technique ait existé long-temps, sans rencontrer l'autre moitié qui l'auroit complété.

Ce peu de considérations doit suffire pour permettre d'affirmer, que notre gravure (appelée *en taille douce sur cuivre*) ne sauroit avoir été l'invention de M. Varron, comme quelques-uns pourroient être portés à le présumer, surtout en interprétant ce que Pline en a dit, par le genre des effets qu'il lui attribue; effets, on doit en convenir, assez semblables à quelques-uns de ceux qu'a produits l'invention du Florentin *Finiguerra*.

Tout en avouant le manque ou l'absence de similitude et d'identité dans la nature du procédé multiplicateur, il faut cependant y reconnoître une parité plus ou moins frappante de résultats et d'effets. Il faut encore pour avoir mérité les éloges renfermés dans la mention de Pline, qui va être rapportée textuellement, que les résultats de ce procédé, aient obtenu dans l'opinion publique

un genre de succès qui auroit dû motiver l'emphatique admiration de l'écrivain, et dont l'expression, si elle eût été une exagération de rhéteur, auroit trouvé une trop facile incrédulité de la part du lecteur. On en va juger.

II.

Imaginum amore flagrasse quondam testes sunt et Atticus ille Ciceronis, edito de hoc volumine, et Marcus Varro, benignissimo invento, insertis voluminum suorum fœcunditati, non nominibus tantùm septingentorum illustrium, sed et aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras, aut vetustatem ævi contra homines valere, inventione muneris etiam Diis invidiosi, quando immortalitatem non solùm dedit, verùm etiam in omnes terras misit, ut præsentes esse ubique et claudi *ou* credi possent (1).

« Pour montrer quelle fut jadis la passion pour » les portraits (peints), nous citerons cet illustre » ami de Cicéron, Atticus, qui en a publié un » volume; mais surtout M. Varron et son admi- » rable invention. Il trouva le moyen de faire en-

(1) Pline, l. 35.

» trer dans sa volumineuse collection iconographi-
» que, non-seulement les nomenclatures de sept
» cents hommes célèbres, mais une certaine ma-
» nière de leurs portraits peints. Découverte digne
» d'envie pour les dieux mêmes; découverte qui
» arrachant à la mort et à l'oubli les traits de ces
» personnages, non-seulement leur a procuré
» l'immortalité, mais a répandu leurs images dans
» toutes les contrées, de manière à ce que partout
» répandues et renfermées, elles puissent être
» présentes partout. »

Laissons maintenant de côté l'éloquence des idées ou des mots, et réduisons ces notions à ce qu'elles offrent chez l'écrivain, d'indubitablement applicable à l'objet précis de cette Dissertation.

1° Observons que ce passage de Pline est placé en tête de son 35me livre qui traite de la peinture. C'est déjà une forte présomption, que le mot *imago* doit s'entendre de portraits peints ou coloriés. Les mots *aliquo modo imaginibus*, doivent signifier, traduits littéralement, *une manière de portraits coloriés*.

2° Ce que Pline appelle *invention de M. Varron*, consiste donc dans *une espèce de portraits peints*, qui, au nombre de *sept cents*, se trouvoient insé-

rés dans sa collection, *insertis*. Il pouvoit y avoir en regard de chaque portrait, une feuille comprenant les noms, les prénoms et les détails biographiques en abrégé de chacun, *non nominibus tantùm;* ce qui fait clairement entendre, que le principal de l'ouvrage consistoit dans les portraits. Il paroît, comme Pline nous l'apprend (1), qu'Atticus avoit déjà publié une collection de ce genre, mais en un seul volume, (*edito de hoc volumine.*) Ainsi manquant du procédé multiplicateur de Varron, il n'avoit pu donner à son œuvre, ni la même étendue, ni la même célébrité.

3° Le procédé de Varron, selon les termes de Pline, étoit une invention dont les dieux eux-mêmes auroient pu être jaloux, non-seulement à cause de l'immortalité qu'elle pouvoit assurer aux grands hommes, mais encore par la propriété qu'elle avoit, en multipliant leurs images, de pouvoir les répandre par toute la terre.

4° Les images de ces grands hommes, quoique renfermées dans la volumineuse collection de Varron, pouvoient les rendre présens en tous lieux; *præsentes esse ubique et claudi.* Dirions-nous plus? dirions-nous mieux? dirions-nous autrement de

(1) Pline, l. 35.

la collection iconographique, publiée, il y a quelques années, par Visconti? Cependant nous avons déjà reconnu, et il est hors de doute, que dans ce qui fut ici l'objet de l'admiration emphatique de Pline, il ne sauroit être question de notre *gravure en taille douce.*

Aussi tous ceux qui ont, ou expliqué, ou cherché à commenter le passage de Pline, se refusant à en tirer la conséquence d'un procédé multiplicateur quelconque, inventé par Varron, ont-ils prétendu qu'il ne s'agissoit là, que de la méthode de copies faites à la main, dessinées ou enluminées de même.

Assurément on ne sauroit contester la possibilité, et aussi la facilité de répéter des portraits, quels qu'ils soient, dessinés ou coloriés, et d'en opérer une multiplication quelconque par le moyen banal du copiste. La chose considérée ainsi sous ce point de vue isolé, est si simple, et elle fut aussi jadis si vulgairement pratiquée, qu'à peine eût-elle mérité que l'historien s'arrêtât à en faire mention. Il y avoit jadis des *apographes* de dessins et de peintures originales, comme il y en avoit d'écrits *autographes:* ce qui n'a jamais été l'objet ni d'une difficulté, ni d'un doute, ni de la moindre admiration.

Cette façon d'entendre et d'expliquer une répétition de sept cents portraits coloriés, et l'hypothèse d'une répétition de chacun, au moyen de copies proprement dites, mais multipliées ainsi chacune, de façon à les pouvoir répandre partout, (*per omnes terras*) quel que soit le nombre auquel on veuille réduire ces exemplaires, pour satisfaire à cette sorte de débit, est précisément ce qui dut suggérer l'emploi d'un moyen tout à la fois multiplicateur et abréviateur.

Mais une difficulté peut-être encore plus grande, de réduire ce moyen de publication à ce qui n'eût dans le fait été qu'une dépense de temps, c'est de s'expliquer comment un écrivain tel que Pline, auroit pu vanter avec autant d'emphase une opération de simple copiste, qui, à cela près du nombre des répétitions, n'auroit été rien autre chose en son genre, que ce qu'étoit alors la multiplication des livres par les *librarii*. Certainement il n'y auroit à voir ou à vanter là ni invention ni merveille.

Probablement Atticus avoit pu se contenter de cette opération des copistes, pour la publication de son unique volume de portraits, d'abord parce que sa collection avoit été infiniment moins nom-

breuse, (*edito de hoc volumine*) ensuite parce qu'il paroît en avoir borné la publication à Rome. En supposant donc qu'il eût multiplié les copies ou les exemplaires de son volume, jusqu'à un certain nombre, en bornant son débit à l'enceinte de Rome, il n'y auroit à faire aucune comparaison de cette publication, soit pour l'étendue, soit pour le nombre, avec celle de M. Varron, qui se composoit d'un grand nombre de volumes, (*voluminum suorum fœcunditati.*)

III.

Si ce nombre prodigieux de sept cents portraits coloriés est aujourd'hui ce qui nous empêche d'admettre comme probable le moyen de leur multiplication par le seul travail du copiste, il dut à plus forte raison en être de même pour Varron. Ayant eu l'ambition de répandre partout sa collection, il eut le besoin de trouver un procédé multiplicateur, à la fois plus prompt, et plus économique que celui du copiste.

A l'appui de cette considération, disons encore, et prouvons d'une manière plus positive, que dans le nombreux et volumineux recueil de portraits

publié par Marcus Varron, il ne s'agissoit point d'une simple exécution de chaque portrait dessiné, ce qu'on appelle au simple trait, mais bien de figures coloriées. Or le travail pittoresque de ce genre, à quelque point d'exécution et de fini qu'on imagine de le réduire, aura dû exiger et bien d'autres soins, et des travaux beaucoup plus longs, que ne sauroit en demander l'ouvrage de ce que l'on appelle la simple délinéation.

Or, que les portraits de la collection iconographique de Varron aient été peints, ou, comme on l'a déjà avancé, faits selon un procédé quelconque de peinture, (*aliquo modo*) c'est ce dont nous trouvons une preuve encore plus littérale, dans un autre passage de Pline, où cet écrivain parlant de l'invention de M. Varron, se sert du mot *pinxit*.

Ce passage est celui où il fait mention d'une certaine Lala de Cyzique, qu'il appelle *virgo perpetua*, (1) laquelle se rendit fort célèbre par son talent en plus d'un genre, surtout celui du portrait, et qui surpassa, dit-il, les plus habiles de son temps en cette partie de l'art ; *celeberrimos eâdem ætate imaginum pictores.*

(1) Pline, l. 35, ch. 11, à la fin.

Lala peignit donc aussi à Rome les *inventa* de M. Varron. *Marci Varronis inventa Romæ et penicillo pinxit et in ebore cestro.*

Je ne dois pas dissimuler que le texte latin du Pline d'Hardouin porte *juventa* au lieu d'*inventa.* Cette erreur a déjà été relevée par M. de Paw. Que signifieroit ici, en effet, cette date de *la jeunesse* de Varron ? Que voudroit dire cette singulière époque ? Est-ce que l'on avoit jamais compté à Rome de l'âge d'un particulier tel que Varron, ou de tout autre ? Cette méprise, au reste, de la part d'Hardouin, prouve simplement, ou qu'il n'avoit pas connu, ou qu'il auroit omis de consulter ici l'édition de Pline de 1469, à la bibliothèque Mazarine, ou se trouve le mot *inventa.* Peut-être aussi ne lui vint-il pas dans l'esprit de faire le rapprochement des deux passages de Pline, où il s'agit de l'iconographie de M. Varron.

Or on voit déjà que si le mot *juventa* ne donne ici qu'un texte pour le moins insignifiant, le mot *inventa* (*Varronis*) rapproché du *benignissimo invento* dans le passage cité plus haut (1) non-seulement s'en trouve déjà autorisé, mais sert aussi à

(1) Pline, l. 35, c. 12. *ibid.* c. 2.

son explication, ou plutôt à l'éclaircissement de la chose en question.

En effet, il est constant que Varron, qui, comme on le prouvera, ne pratiquoit point personnellement l'art de la peinture, dut, indépendamment même de cette considération, avoir besoin de recourir à des mains exercées dans cet art; mais il l'est de même qu'il n'y avoit point alors de pinceau plus expéditif que celui de Lala. *Nec ullius velocior in picturâ manus fuit* (1).

Il suffit encore de se rendre compte des innombrables ouvrages, qui occupèrent la vie de Varron, pour être convaincu, qu'il lui auroit été impossible de se partager entre les travaux pratiques de la peinture, et l'étude de toutes les connoissances savantes, littéraires, historiques ou politiques qu'il embrassa, et sur lesquelles il publia de nombreux ouvrages.

Selon Cicéron, (2) il avoit dévoilé toute l'antiquité de la chronologie. Il avoit écrit sur la religion et le sacerdoce, sur l'administration, sur la discipline militaire, sur les noms et sur les causes des choses divines et humaines, sur la langue la-

(1) Pline, v. *ibid.* — (2) Academ. quæst. l. 1.

tine, et sur toutes les parties de la littérature. Il avoit fait un excellent poème, et il avoit traité de toute la philosophie. Aulugelle nous apprend qu'il avoit composé 490 livres. Vitruve (1) rapporte qu'il avoit traité *de novem disciplinis*, et qu'il avoit mis au jour un ouvrage de théorie de l'architecture. Au dire de saint Augustin, un homme n'auroit pas pu lire dans toute sa vie, la totalité des écrits de Varron.

En voilà, je pense, plus qu'il n'en faut, pour démontrer que Varron n'ayant très-certainement point pu se livrer à la peinture, du moins en artiste, c'est-à-dire pratiquement, ne fut ni en tout, ni dans la moindre partie, le peintre des sept cents portraits de son iconographie, ni le copiste destiné à en multiplier plus ou moins les exemplaires. Ce fut donc pour lui une nécessité d'y employer des artistes de profession. Dès lors le talent expéditif de Lala, aura convenu parfaitement à une entreprise qui fut appelée du nom de son véritable auteur, *inventa Varronis*.

Sans être artiste, Varron n'en étoit pas moins versé dans la connoissance des procédés de tous

(1) Vitruve, l. 7. Proœm.

les arts. C'étoit un homme curieux, inventif, ingénieux ; du reste, personnage considérable par son rang et sa fortune. Toujours et dans tous les pays, chez les modernes, il s'est rencontré ce que nous appelons des amateurs, dans les hauts rangs de la société, tels par exemple que Maffei en Italie, et en France le comte de Caylus.

Une des passions de Varron avoit été de colliger des notices historiques en tout genre d'hommes célèbres. Il avoit appris de *Lucius Ælius* (1) dans ses *Laudationes*, l'art de faire et de rédiger leurs éloges. Lié avec Atticus, qui avoit déjà recueilli un volume de leurs portraits, (comme on l'a dit plus haut) il voulut enchérir sur lui en ce genre, soit par le nombre, soit par l'avantage d'une publicité beaucoup plus étendue. Voilà ce qui dut lui faire chercher, et lui fit effectivement trouver les moyens de multiplier au plus haut degré les matériaux de sa collection.

C'est toujours ainsi, comme toujours on l'a vu, que d'heureux préludes faisant naître de nouveaux besoins, ces besoins donnent naissance à de nouveaux moyens de les satisfaire. Telle est

(1) Cicer. in Brut. c. 58.

l'histoire morale de beaucoup de découvertes.

Il en fut de même du procédé multiplicateur des livres au XVe siècle. On a également observé que le moment qui vit paroître l'imprimerie, avoit été celui où la pratique des copistes ne pouvoit plus suffire aux besoins toujours croissans des lecteurs, qu'une civilisation nouvelle avoit singulièrement multipliés en Europe, et dont la réapparition des œuvres de l'antiquité contribuoit journellement à augmenter le nombre. Mais il faut ajouter à cette cause politique, une autre cause toute matérielle : ce fut celle de l'introduction du papier de coton déjà fort répandu, et du papier de *chiffon* qui commençoit à se propager.

IV.

Des preuves et des considérations précédentes, il est donc permis de conclure que l'invention de M. Varron fut celle d'un procédé multiplicateur de portraits peints, c'est-à-dire coloriés en manière de petits tableaux, (*aliquo modo imaginibus*) procédé qui eut pour effet, comme Pline le dit(1), d'en répandre le débit chez les nations étrangères (*et hoc quidem alienis ille præstitit.*)

(1) Pline, l. 35, ch. 3, tout au commencement.

Or, plus il est prouvé que les volumes de cette immense collection, ainsi que leurs exemplaires, furent multipliés, plus il devient probable que le secret, ou ce qu'on appelle l'invention de l'auteur, dut consister dans un procédé propre à opérer cette multiplication.

Quel fut donc ce procédé?

Avant de présenter à cet égard la conjecture qui me paroît la plus vraisemblable, je dois dire deux mots sur l'état des arts et surtout de la peinture à Rome, vers les temps qui suivirent la conquête de la Grèce.

Ce fut en effet alors que le luxe et les richesses du monde entier se concentrant en Italie, y transportèrent beaucoup moins le goût que la manie des beaux ouvrages. Alors se propagea cette maladie, que l'abus du luxe ne manque jamais d'amener, je veux dire l'ambition de singer les talens et les caprices de tous les pays, et de s'approprier tous leurs genres de luxe, d'ornement et de décoration.

Pour ce qui est de la peinture considérée en grand et sous le rapport du génie, les écrivains Romains eux-mêmes s'accordent à nous montrer cet art sous les premiers empereurs, comme expirant, par le fait même de l'importation de tous les goûts

étrangers, et sous la manie de singer tous les genres de procédés, de pratiques, de manières, des compositions empruntées à l'Orient. Ainsi Vitruve, sous le règne d'Auguste, signale l'envahissement de tous les intérieurs d'habitation, par ces genres de compositions, dont les tapisseries de l'Asie avoient propagé les bizarres modèles.

Pline, en déplorant la perte de l'art de peindre, (*Dictum sit de dignitate artis morientis*) l'attribue en grande partie à l'acquisition de toutes les substances colorantes de l'Inde et de l'Afrique. Petrone voit aussi la mort de la peinture, dans un certain procédé qui tendoit à la remplacer, soit qu'on en fasse un secret chimique, en lisant, dans le texte, le mot *Egyptiorum audacia* (1) ; soit qu'en lisant (ce qui est plus vraisemblable) *ectyporum*, on veuille y voir un procédé mécanique. Quel que soit le texte qu'on adopte, on ne sauroit douter qu'aux temps dont nous parlons, l'effet ou l'influence des voyages, des conquêtes, et de toutes sortes d'activités, ayant porté à Rome des habitans

(1) Pictura quoque non alium exitum habuit, postquam Ægyptiorum *ou* ectyporum audacia tam magnæ artis compendiarium invenit. (*Pétrone, au commencement.*)

de toutes les contrées, n'y aient introduit aussi des connoissances nouvelles. Dès lors aussi dut s'introduire dans ce centre d'une toute nouvelle activité, un mouvement de richesse et d'industrie, plus favorable au développement de la partie mécanique des beaux arts, et au commerce qui en exploite les produits, qu'à cette culture idéale de l'imitation, qui doit favoriser le génie d'invention chez l'artiste, et le progrès du bon goût chez l'amateur.

En appliquant ces considérations au sujet que j'ai entrepris de traiter, et qui paroît annoncer une sorte de procédé industriel, je dois rendre compte de deux inventions, qui, chacune dans leur genre, auront eu pour effet de remplacer, et, par conséquent, de décréditer l'art de peindre, en se substituant à son véritable emploi, tantôt par l'effet d'un travail mécanique, tantôt par un rabais de dépense considérable.

L'un de ces procédés fut celui que Pline, qui l'a décrit, attribue aux Egyptiens; expédient chimique, qui consista dans une certaine préparation de teinture, que je ne me charge ni de deviner ni surtout de définir ici. Son effet, dit-il, étoit tel, qu'une étoffe, sur laquelle on ne voyoit aucune variété de teintes, avant son immersion dans la

chaudière, en sortoit peinte (*picta*) de toutes sortes de couleurs.

L'autre procédé, dont le passage déjà cité de Pétrone nous donne clairement l'idée, au moyen du changement de mot dont on a fait mention, auroit consisté dans un emploi de moules, ou planches d'impression, (*ectypa*) qui, appliqués sur des étoffes, (de tenture, par exemple, pour les appartemens) auroient, en produisant un résultat économique et abrégé de l'art de peindre, (*artis compendiarium*) singulièrement nui à la peinture et aux intérêts de ceux qui l'exerçoient.

On ne sauroit contester la réalité de cet effet, et nous l'avons éprouvé nous-mêmes, depuis un demi-siècle, par la fabrication et par l'emploi devenu si général des tentures de papiers peints pour les appartemens. Leurs peintures, comme l'on sait, sont le résultat des empreintes d'une sorte de moule en bois. Or le résultat de ce procédé est de fournir à un fort bas prix, tout ce que la peinture de *décor* ou d'*ornemens*, à la vérité bien supérieure en mérite et en durée, ne pourroit donner. Elle s'accorde encore parfaitement avec l'esprit de mode ou de changement, en donnant lieu à des renouvellemens très-fréquens.

J'ai cité les deux procédés, qui, d'une part, en expliquant une des causes du déclin de la peinture à Rome, témoignent, d'autre part, en faveur des progrès que fit dans cette ville, ce qu'il faut appeler la partie industrielle et mécanique des beaux-arts, objet spécial de cette dissertation. On a dû déjà comprendre qu'il ne peut être question que de cela, dans ce qu'on a appelé l'*invention de M. Varron.*

Or, on a vu que ces deux procédés durent avoir lieu sur *toile.*

Un passage de Varron lui-même (1), sur les diverses sortes de matières dont se composoient les feuilles des livres, nous apprend qu'il y en avoit de beaucoup de genres, et de matières fort diverses, selon la nature des emplois.

Par exemple, pour l'écriture des actes publics, on employoit le plomb laminé (*plumbeis voluminibus.*) On faisoit des feuilles propres à l'écriture, avec des pellicules du tronc des palmiers et d'autres arbres, ainsi que Kempfer nous apprend, que, de temps immémorial, on en usoit au Japon, et de la manière qu'il l'avoit vu pratiquer (2). On sait qu'à

(1) Varron, *Fragm.* p. 231. (2) *Hist. du Japon, (Kæmpfer)* tom. 3, pag. 261.

Rome, pour les écritures particulières, on se servit de feuilles, dont la matière étoit de lin (*mox et linteis;*) enfin on enduisit de cire ces feuilles (*et cereis.*) (1)

Mais la toile de lin dut être employée de très-bonne heure par la peinture; et ce qui nous le prouve, c'est ce portrait colossal en pied de Néron, peint nécessairement sur toile, (*in linteo*) et qui avoit cent pieds de haut (2). Une pareille entreprise, une peinture aussi gigantesque ne fut certainement pas un coup d'essai, fait sur une matière inusitée. D'où il est permis de présumer qu'elle dut être employée dans le recueil iconographique de Varron.

V.

Ces détails, rapprochés du passage de Cicéron, que je citerai bientôt, me semblent assez propres à nous mettre sur la voie du procédé multiplicateur, qui constitua l'invention de M. Varron.

On a déja eu l'occasion de faire remarquer la cause, qui seule auroit pu s'opposer à la pratique *d'estampage*, nécessaire à notre gravure, surtout chez les Grecs, qui ne connurent pas toutes les

(1) Varron, *Fragm.* pag. 261. — (2) Pline, l. 35, c. 7.

sortes de papier (dont la découverte, selon Varron, n'eut lieu en Egypte, qu'après Alexandre.) Cette cause auroit été la difficulté de faire prendre l'empreinte des traits gravés d'une planche, sur des substances soit dures et peu flexibles, comme le parchemin, soit cassantes ou roides, comme les produits des matières végétales.

Les autres sortes de papiers découverts, et mis en œuvre depuis, (si l'on en croit les notions que Pline nous en a données) auroient été d'une trop petite dimension, et peut-être aussi n'auroient-ils pas eu la flexibilité nécessaire pour recevoir l'impression des planches.

Quoi qu'il en soit, puisque avant Varron on en étoit venu à écrire sur des feuilles, qui étoient, n'importe jusqu'à quel point, des espèces de *toiles de lin;* on est en droit de conclure qu'une matière que nous voyons, quelque temps après, se prêter à un tableau de cent pieds de haut, avoit bien pu convenir à de plus petits sujets. Or pourquoi la *toile* (ou *peplos*) n'auroit-elle pas convenu à Varron pour former les pages, ou les estampes de ses portraits coloriés en manière de peinture (*aliquo modo imaginibus.*)

Il nous est, aujourd'hui surtout, difficile de com-

prendre, qu'on n'ait pas opéré jadis, comme nous opérons dans une pareille entreprise, dès qu'il est évident qu'on eut alors les mêmes moyens, pour obtenir d'une étoffe préparée à cet effet, les impressions soit du pinceau, soit du procédé mécanique, propre à le suppléer pour la multiplication des exemplaires; procédé qui dut, comme on l'a dit plus haut, offrir une abréviation de l'art de peindre (*artis compendiarium.*)

Je me suis déjà servi du mot *toile* comme traduction du mot grec *peplos*. Nous trouvons ce mot grec, *peplum* en latin, employé ordinairement pour désigner ces étoffes qu'on portoit dans les cérémonies, pour les offrir aux divinités, et qui lorsqu'on ne les en habilloit pas, restoient suspendues en avant de leurs simulacres, où elles faisoient à peu près l'effet de nos bannières suspendues. *Peplos* donc ne signifie originairement et n'étoit dans son acception simple, qu'un *voile*, une *toile;* cela étant, il put, dans le langage ordinaire, ne signifier vulgairement que cela, de la manière dont nous disons *toile* comme *marchandise,* et au théâtre *toile* comme *décoration.*

C'est sous cette acception commune, que je vais me permettre de prendre le mot *peplos* dans un

passage d'une lettre de Cicéron (1) à Atticus.

Je dois rapporter ici le texte de cette lettre ainsi que de la suivante, où il s'agit du même objet. *Peplographiam* (Πεπλογραφιαν) *Varronis tibi probari haud molestè fero, à quo* Ηρακλειδιον *illud non abstuli.* Dans la lettre suivante, Cicéron répondant à Atticus, lui écrit de Ηρακλειδιω *Varronis negotia salsa: me equidem nihil unquam sic delectavit: sed hæc et alia majora coram.*

Avant d'aborder la conjecture sur laquelle m'a semblé devoir se fonder l'explication du mot *peplographia*, et son application au sujet que je traite, je dois dire quelque chose de la manière dont il faut juger, dans un très-grand nombre de lettres, cette correspondance entre Cicéron et son intime ami Atticus.

Cette correspondance, dont le temps ne nous a conservé qu'une partie, quoique assez considérable, doit s'expliquer d'abord localement (si l'on peut dire.) Ce qu'il faut y remarquer, c'est que les gens opulens de cette époque, n'avoient guère moins d'une dizaine de maisons de campagne, qu'ils parcouroient sans cesse. Cela est connu de Cicéron, toujours en mouvement de l'une à l'au-

(1) *Voy.* Lettres à Atticus, *l.* 16, *Epist.* 11 et 12.

tre, et n'est pas moins probable d'Atticus. Or les deux amis étoient en correspondance journalière, au moyen de courriers, qui de chaque côté, portoient et rapportoient tous les jours les lettres et les réponses de chacun. Il résultoit de ce commerce quotidien, comme une sorte de conversation, souvent sans grand intérêt, où chacun s'écrivoit sur des points connus de chacun, et qui n'avoient et ne pouvoient avoir souvent d'intérêt que pour eux seuls. On croit voir souvent qu'ils jouent, comme nous dirions, au propos interrompu, chacun s'entendant à demi-mot. C'est ce que nous prouvent les deux lettres consécutives de Cicéron, d'où sont extraits les deux passages rapportés plus haut, et qui, très-intelligibles à Atticus, pourroient ne plus rien signifier, pour qui ne connoîtroit pas la liaison particulière des deux correspondans avec Varron.

Il faut donc aujourd'hui se rappeler qu'Atticus avoit fait, comme nous l'avons dit plus haut, une iconographie en un seul volume. Varron avoit dû mettre à l'enchère sur lui, par une entreprise colossale, comprenant sept cents portraits peints de grands hommes. Atticus venoit de recevoir un exemplaire de ce grand travail, auquel probablement Varron avoit voulu donner le nom de *Peplo-*

graphia, mot qui devoit exprimer son nouveau procédé multiplicateur et abréviateur par impression ou *peinture sur toile*. Il en avoit écrit à Cicéron en lui faisant mention du nouveau titre de *Peplographie* qu'il avoit peut-être contribué à suggérer, et sur lequel il pouvoit l'avoir consulté. Cicéron, dans sa réponse, envoie son approbation à l'œuvre *herculéen*, (*heracleidion*) terme emphatique dont s'étoit servi Atticus, et ce mot *herculéen* lui suggère, *à quo illud non abstuli;* parce qu'il n'avoit pas encore reçu l'ouvrage, que peut-être Varron n'avoit pas l'intention de lui donner, le croyant, ce qui étoit vrai, assez peu amateur en fait d'ouvrages d'art.

Si nous en croyons la seconde lettre de Cicéron répondant à la réponse d'Atticus, celui-ci se seroit amusé à plaisanter sur l'*heracleidion* ou travail *herculéen*, métaphore admirative ou hyperbolique, employée ironiquement par Cicéron, pour désigner l'œuvre de la péplographie de Varron. *O la bonne plaisanterie!* lui réplique Cicéron, *de heracleidio*, etc. *negotia salsa*. Rien ne m'a jamais tant diverti; *Me equidem nihil unquam sic delectavit*. Mais nous en reparlerons, etc. *sed hæc et alia majora coram*.

Je me suis étendu d'autant plus sur les passages de ces deux lettres de Cicéron à Atticus, que les traducteurs ou commentateurs n'y ont vu, comme cela doit arriver, à l'égard d'une correspondance tronquée ou incomplète, qu'une énigme insoluble : mais le tout étoit fort clair pour eux ; deux des personnages dont il s'agit, étant connus pour avoir publié une iconographie.

Varron surtout ayant donné à la sienne une prodigieuse étendue, ayant eu le besoin d'y employer un moyen multiplicateur, qui permît d'en répandre partout des exemplaires, il lui fallut, sans aucun doute, mettre en œuvre *la voie de ce que nous appelons la presse*, c'est-à-dire l'estampage. Mais ce procédé exige, outre ce qu'on appelle la planche d'impression, une matière propre à recevoir facilement l'empreinte. Nous croyons que l'ivoire taillé d'une certaine épaisseur fut très-capable de résister à la pression. Si la nature propre de la matière ne comporte pas des morceaux d'une étendue proportionnée au modèle qu'il s'agit de répéter, on pouvoit y remédier par la réunion de plusieurs morceaux.

VI.

Mais de quelle substance étoient les feuilles soumises à la pression? Effectivement, et d'abord nous devons indiquer ce que put et dut être la matière à imprimer, que l'usage appelle *feuilles*. Il paroît bien constant que plus d'une sorte de papier étoit depuis long-temps en usage; mais il est peut-être douteux qu'il s'en trouvât d'une dimension aussi illimitée que celle qui a lieu de nos jours, et qui, en même temps, eût la propriété d'être flexible aux opérations de la presse. Cette matière, à défaut de papier, devoit être de la toile, c'est-à-dire du *peplos* (en grec). De là le nom de *péplographie* ou peinture sur toile, comme nous disons aujourd'hui *lithographie* dessin, et *lithochromie* peinture sur pierre. Il faut penser en outre, que les épreuves de l'iconographie de Varron, étoient et devoient être coloriées; ce qui dut exiger plus d'une impression, ou l'impression de plus d'une planche, selon la multiplicité des couleurs des originaux.

Le procédé moderne qu'on appelle aujourd'hui lithographie, consiste à substituer aux planches de bois ou de métal, des pierres sur lesquelles on

répartit dans les contours dessinés des figures, les couleurs variées qui doivent former l'ensemble de la composition, au lieu du noir ordinaire de la gravure. On multiplie dans un ordre successif ces planches ou pierres, sur lesquelles sont réparties les masses partielles, soit de formes, soit de parties coloriées, ou par teintes tranchées, ou par demi-teintes, ou par masses d'ombres et de clair. Ce procédé est le même que celui dont on use, en multipliant les planches de cuivre pour les gravures en couleur.

Mêmes besoins, mêmes expédiens. Ainsi, comme nous voyons que la chose eut lieu de nos jours, un but semblable aura jadis prescrit la même route. On faisoit dans l'antiquité avec ce que l'on appeloit des *ectypes*, et que nous nommons aujourd'hui *planches d'impression*, des toiles peintes, de toutes sortes de couleurs, qui durent remplacer plus ou moins la peinture dite d'*ornement*.

Varron, sans doute, aura vu là un expédient, ayant la propriété de multiplier les portraits coloriés de son vaste recueil, c'est-à-dire d'en répéter à son gré, et à peu de frais, les épreuves ou les exemplaires, en substituant soit au *papyrus*, soit au *pergamenum*, une matière de toile ou voile,

appelée *peplos, peplum,* et en savant antiquaire, étymologiste et grammatiste qu'il étoit, il aura donné au résultat de son travail, le nom de *Péplographie.*

Mais entrons maintenant dans les ateliers de Varron, et rendons-nous un compte plus exact de l'exécution en détail de son entreprise, à compter des opérations précédentes qu'elle dut exiger.

Indubitablement il lui fallut commencer par se procurer, c'est-à-dire faire exécuter chacun des sept cents portraits, mais peints en toute réalité au pinceau, et aussi dans la proportion ou mesure exacte, commandée par la dimension du format que devoient avoir les volumes de son vaste recueil.

Ces portraits terminés au pinceau, furent les originaux, et devinrent les prototypes, sur chacun desquels durent être réglées et coordonnées les divisions de chacune des parties, soit de formes, soit de teintes, soit de masses de couleurs en clair ou en ombre, dont le travail devoit se trouver réparti en plus ou moins de planches. Chacune de ces planches, au moyen de repères convenus, produisoit des impressions séparées, mais se réunissant, et dont la réunion ne pouvoit manquer de

produire, dans chaque épreuve générale, l'ensemble de la peinture modèle. Ainsi se pratiquent encore de nos jours, en petit, l'exécution et le tirage de nos enluminures sur le papier.

Varron qui, ainsi qu'on doit le reconnoître, ne sauroit être censé avoir exercé lui-même l'art de peindre, dont toutefois il connoissoit théoriquement toutes les pratiques, eut besoin de faire exécuter sous ses yeux, tous les portraits qui devoient former sa collection. Il n'entre point dans mon sujet de rechercher d'où il avoit tiré, comment il avoit recueilli les images ressemblantes de tous ces grands hommes, et s'il ne dut pas y en avoir plus d'une, qui fut restituée d'imagination. Disons au reste que dans ce dernier cas, il fallut au peintre encore plus d'habileté.

C'est donc au travail de la peinture des tableaux-portraits, devant servir de modèles originaux aux répétitions de la collection, que Lala dut être particulièrement employée.

L'entreprise, comme on l'a fait voir, exigeoit deux principales opérations, et deux espèces de travaux. Il fallut avant tout exécuter, d'après les originaux qu'on s'étoit procurés, des copies devant servir de patrons aux répétitions des sept cents

personnages, et selon le nombre d'exemplaires *péplographiques* que Varron dut multiplier, pour les répandre (*per omnes terras.*) Ainsi s'explique bien le travail de Lala, (*et penicillo pinxit*) dit Pline (*inventa Varronis.*) Mais ce qu'il faut faire remarquer, c'est la suite de *pinxit* (*et in ebore cestro*) ajoute-t-il : c'est-à-dire *sur ivoire*, au *burin* ou *poinçon*.

Voilà bien indiqués, ce me semble, les deux procédés techniques de cette peinture, et les deux espèces d'instrumens mis en œuvre, *le pinceau* pour faire les modèles de tout le travail, et ensuite le *cestrum*, outil ou instrument dont il s'agit d'expliquer le travail et le résultat.

La première opération, celle du pinceau, s'explique d'elle-même, sans commentaire, comme on l'a vu. Sans doute l'instrument de la peinture proprement dite dut être employé, pour faire dans la proportion voulue, les modèles originaux de chaque portrait. Mais le pinceau n'est pas et ne sauroit être par soi-même l'instrument d'une multiplication mécanique, autrement que ne l'est, dans l'écriture, une plume ou un crayon à plus d'un bec, ou a plus d'une pointe, pour tirer plusieurs lignes à la fois, en répétant le même

trait. Il falloit au contraire à l'opération de Varron, comme une sorte de patron, et en son genre, une espèce de moule reproducteur du modèle peint. Mais cette espèce de moule (le mot entendu dans son effet, et non dans son action) ne peut être autre chose, agissant sur de simples superficies plates, que ce que nous appelons *une planche,* en terme de gravure, soit bois, soit métal, à quoi on peut joindre la dalle de pierre, dans l'opération lithographique.

Or voici ce qui nous conduit à l'explication (conjecturale si l'on veut) du second procédé, qui me paroît devoir résulter des paroles de Pline, (*et in ebore cestro*) mais qui pour s'appliquer à l'agent multiplicateur qu'exigea l'entreprise de Varron, demande une discussion particulière.

VII.

Pline, quelques lignes après le passage où il rapporte, ainsi qu'on l'a vu, que Lala avoit peint les inventions de Varron, (*penicillo pinxit et cestro in ebore*) pour faire connoître les diverses manières de peindre à l'encaustique, dit : *Encausto pingendi duo fosse antiquitus genera constat, cerâ, et in ebore cestro.* « Il est constant qu'il y

» eut anciennement deux manières de peindre à » l'encaustique. La première fut à la cire, la se- » conde sur ivoire avec le *cestrum*. La troisième » qui vint après, fut celle que fit adopter l'usage » d'enduire les vaisseaux (avec le pinceau) de ci- » res fondues au feu. » *Tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendi*. Cette triple division exigeroit une dissertation expresse, qui ne sauroit ici trouver sa place.

Pour se borner à ce qui regarde l'opération de Lala, dans l'exécution de l'iconographie de Varron, on a vu qu'elle en avoit peint au pinceau (*penicillo pinxit*) les portraits, c'est-à-dire les originaux, qui devoient être ou devenir l'élément, ou, si l'on veut, la matière première des opérations de toute l'entreprise. Que fut donc après cela pour elle, la seconde opération, d'après les paroles de Pline, *et in ebore cestro?*

Voici comment je me l'explique :

Supposons qu'il nous fallût y procéder aujourd'hui pour une collection de portraits enluminés, et destinés, par le moyen de notre gravure, à se trouver renfermés dans nos grands volumes, appelés *atlas* ou grands *in-folio;* chacun sait qu'il y auroit deux manières de reproduire ces por-

traits, avec l'imitation des couleurs naturelles.

La première méthode, beaucoup plus vulgaire et moins précieuse, est celle qu'on appelle *enluminure*, laquelle consiste à rehausser avec des couleurs à la gomme, et à l'aide d'un très-léger pinceau, tous les travaux intérieurs des objets exécutés par la gravure en noir, soit à l'eau forte soit au burin.

La seconde manière, et dont j'ai parlé plus haut, a lieu, comme on l'a vu, au moyen de plusieurs planches, entre lesquelles, et sur lesquelles, se divisent les parties d'une composition quelconque, ses masses différentes, et les divers travaux de teintures variées qui entrent dans l'ensemble qu'il est question de reproduire. Chacune de ces parties reçoit ainsi, l'une après l'autre, au moyen de pressions successives, autant d'empreintes de planches coloriées, que l'ouvrage original comporte de divisions dans ses couleurs.

Toutefois nous ne pouvons nous permettre de supposer, que les anciens aient employé à cet effet, comme les modernes, des planches de cuivre, puisqu'il ne nous reste sur ce point aucune autorité. D'ailleurs c'est uniquement d'ivoire, qu'il s'agit dans les deux passages de Pline.

Hé bien, ce seront, selon moi, des planches d'ivoire, au lieu de cuivre dans la gravure moderne, ou de bois pour nos papiers de tenture, qui auront été soumises au travail du *cestrum* ou burin.

On sait quelle fut, chez les anciens, l'abondance de l'ivoire, à quels nombreux et quels grands travaux l'art du sculpteur l'employa en compartimens, dans la confection des figures les plus colossales. On connoît la grande dureté de cette matière, sa finesse, sa propriété à recevoir les travaux les plus délicats, les plus légères traces des linéamens les plus fins. On reconnoît encore qu'aucune matière (hors les silex, porphyres, granits etc.) n'est plus susceptible de supporter les efforts de la plus grande pression.

Cette matière, dira-t-on, ne comporte point dans son débit des plaques ou des morceaux d'une grande étendue. Sans doute; mais la description que nous avons faite autrefois (dans l'ouvrage du *Jupiter Olympien*) de l'emploi de cette matière, appliquée à la sculpture colossale, a dû démontrer, avecquelle facilité elle peut se prêter, dans la réunion de ses morceaux découpés, à former de grandes superficies.

En appliquant ces exemples à l'exécution de la peinture au *cestrum* sur ivoire, (*in ebore cestro*) on doit voir que, pour l'ouvrage de l'iconographie de Varron, à quelque grandeur qu'on veuille porter la dimension de ses volumes, l'ivoire ne put jamais manquer de fournir au *cestrum* les superficies convenables. Il ne fut même pas nécessaire d'en débiter de grands morceaux. La nature de l'ouvrage avoit dû, je ne dirai pas suggérer, mais commander, pour le plus grand nombre de portraits, des planches qu'on doit appeler par compartimens, et de la manière que nous le pratiquons aujourd'hui pour nos estampes enluminées, qui comportent dans leur exécution autant de planches, que le modèle à copier présente de masses ou de variétés de couleurs.

En résumant ainsi ces faits, l'exécution de la peinture encaustique des portraits coloriés de l'iconographie de Varron par Lala, put consister en traits gravés au *cestrum* sur des planches d'ivoire, et dont les tailles ou cavités (comme dans notre gravure sur des planches de cuivre) recevoient des couleurs différentes, préparées selon la méthode de l'encaustique. Chacune de ces planches ne devoit recevoir, ainsi que cela se pratique

encore aujourd'hui, dans les planches de nos gravures à plusieurs couleurs, qu'une partie soit d'ombres, soit de clairs, soit de teintes variées, (comme pour les draperies ou autres accessoires.) De même leur impression avoit lieu successivement sur l'épreuve, sans préjudice de quelques raccordemens partiels ou de détail, que l'on pouvoit, après coup, donner aux épreuves déjà tirées. Pour ces sortes de ragrément, le talent du peintre est plus ou moins nécessaire, et celui de Lala peut encore y avoir été appliqué. On pourroit objecter, que pour exécuter ainsi sept cents portraits, de la mesure supposée, il auroit fallu une quantité exorbitante d'ivoire. A cela on pourroit répondre par l'abondance prodigieuse de l'ivoire dans les temps anciens; mais l'exploitation dont il s'agit nous offre encore une autre réponse; c'est qu'après le tirage consommé des exemplaires d'un portrait, on pouvoit toujours effacer la planche qui lui avoit servi, et là préparer de nouveau, pour recevoir les dessins et les procédés de peinture d'un autre portrait.

Maintenant, que l'on se figure des feuilles de toile, préparées pour recevoir les impressions des planches d'ivoire, telles qu'on vient de les décrire;

que l'on admette des feuilles de la mesure de nos exemplaires appelés *in-folio* ou *atlas*, par exemple; supposons que chacune devoit contenir un portrait, ou la ressemblance d'un personnage, peut-être de demi-grandeur naturelle, avec les noms de chacun, soit en regard, soit en haut, soit au bas de l'image. Si l'on accorde que toutes ces feuilles furent susceptibles d'être rassemblées, (comme on le fait aujourd'hui) pour former, par suite de leur reliure, autant de volumes qu'il aura paru nécessaire; certainement il faudra convenir avec Pline, que ce dut être, (comme cela seroit toujours) mais surtout alors, un objet digne d'une grande admiration.

Quoique aujourd'hui, par le fait de beaucoup de perfectionnemens et de procédés nouveaux, l'habitude nous ait familiarisés avec diverses productions du même genre, on doit accorder que l'ouvrage de Varron, offrant une multiplicité de portraits jusqu'alors sans exemple, et qui, pour le nombre, n'a point été égalée, dut réellement passer pour quelque chose de merveilleux, et pour un présent digne, sinon de l'envie des dieux, au moins de l'admiration de tous les hommes et de tous les âges.

VIII.

Pour terminer cette Dissertation par quelques détails relatifs à l'artiste peintre, c'est-à-dire à Lala, qui paroît avoir si particulièrement contribué à l'entreprise de M. Varron et à son succès, nous croyons devoir faire une légère mention d'une peinture antique, où l'on voit (*tome* 7, pl. 1re *des peintures d'Herculanum*) un sujet de composition offrant certains détails, qui ont trop de rapports avec l'objet de cette Dissertation, pour que nous puissions nous dispenser d'en faire ici une mention expresse.

On sait que de beaucoup le plus grand nombre des peintures, ou des sujets et compositions de figures, qui entroient dans ce que nous appelons les décorations d'arabesques, dont sont revêtus les intérieurs des maisons de Pompeï, doit être considéré comme le résultat très-souvent arbitraire ou fantastique du peintre décorateur. Il est visible que cet artiste, usant, dans de semblables travaux, d'une liberté illimitée, étoit le maître de compiler au gré des espaces donnés, et d'emprunter, où il lui plaisoit, toutes sortes de sujets, d'actions ou de personnages. Or, sans aucun doute, cherchant

avant tout à satisfaire les yeux, il devoit traiter ces sujets, plutôt comme ornemens, que comme représentations fidèles, soit de fictions fabuleuses mais accréditées, soit d'événemens connus, soit d'allégories empruntées au domaine de la poésie.

Au nombre des compositions peintes dont il s'agit, il s'en trouve un certain nombre où sont retracés divers traits historiques, que l'on ne sauroit méconnoître. Quelques autres offrent des scènes mythologiques qui n'ont besoin d'aucune explication; mais il en est dont le fait ou le sujet s'explique de soi-même, sans toutefois permettre de donner avec assurance un nom précis aux personnages.

C'est dans cette dernière catégorie, que se trouve être la composition peinte dont nous voulons parler, et qui me semble on ne peut pas plus appliquable à notre sujet.

Plus d'une femme, comme cette peinture et comme Pline nous l'apprennent, avoient dans l'antiquité fait une profession expresse de l'art de peindre. Mais aucune n'eut une célébrité égale à celle de Lala. Le nombre de ses ouvrages, dit Pline, fut infini. A supposer donc que le décorateur peintre et auteur de la composition trouvée à

Pompeï, auroit eu l'intention d'y représenter la célèbre Lala, il n'auroit pas été nécessaire qu'il l'eût, soit dans son local, soit dans les indications accessoires, désignée par l'ouvrage des portraits, auquel Varron l'avoit employée; d'où je pense qu'on ne doit, ou qu'on ne peut rien affirmer, et rien récuser à cet égard.

La composition dans laquelle se montre le personnage dont il s'agit, et dont on voit la copie à la planche qui accompagne cette Dissertation, ne m'a paru y être applicable, que comme offrant une image, qui cependant ne sauroit représenter, avec les caractères d'un être allégorique, l'art de la peinture personnifié. Ces sortes de figures emblématiques d'arts, de talens ou de professions, me paroissent avoir été fort peu usuelles dans l'antiquité. Mais on peut affirmer que le génie de l'allégorie ne se seroit pas démenti, au point de faire tomber la fiction jusqu'au degré le plus propre à en détruire la vertu, c'est-à-dire en remplaçant le système du genre idéal, par l'expression purement positive et matérielle, soit de la pratique manuelle, soit de la personne vue dans l'action physique de l'opération positive. Ce parti auroit le plus infailliblement contribué à détruire soit l'idée, soit la

possibilité de l'effet allégorique sur le spectateur.

Or que voit-on dans la peinture dont nous parlons ? Indubitablement l'intérieur d'un laboratoire, ou de ce que nous appelons un atelier de peintre. Quelques petits tableaux ou objets d'art sont suspendus aux murs. Une femme est assise sur un siége ployant, en face d'un Terme qu'elle regarde. Au bas de ce Terme est un enfant dont le bras gauche s'appuie sur le piédestal ou socle de la figure termale, et qui de la main droite présente le châssis, ou si on veut le cadre d'un tableau, sur lequel est tracé l'ensemble d'une figure, peut-être d'une simple ébauche. La femme assise tient de la main gauche une palette, sur laquelle on distingue quelques couleurs. De la droite elle prend avec un instrument dont on ne voit que la partie allongée, des couleurs dans une boîte à couleurs. Cette boîte repose sur un cylindre, qui ressemble à un gros tronçon de colonne horizontalement couché à terre, et perforé quarrément, dans le bout qui se présente au spectateur. Un renfoncement, qui est le tiers de la largeur du tableau, laisse voir deux femmes drapées, comme occupant une pièce voisine. Mais rien ne les caractérise assez, pour qu'on puisse se permettre une

conjecture sur leur signification. (*Voyez la planche première du tome 7 des peintures d'Herculanum.*)

Toutefois il est encore possible de trouver dans les détails de cette composition peinte, des particularités spécialement applicables aux pratiques du genre de peinture, que devoient réclamer les nombreux portraits coloriés de la collection de Varron, destinés à former ce que nous appellerions aujourd'hui des volumes de format atlantique. Or ce fut le mode de peinture par le travail du *cestrum* sur ivoire, qui dut convenir à ce travail.

Cette sorte de procédé de peinture en impression, pouvoit, comme on l'a vu, comporter une mesure plus ou moins étendue, par la réunion extrêmement facile de plusieurs compartimens de morceaux d'ivoire réunis. Ce genre de planche d'impression, susceptible ainsi d'une plus ou moins grande dimension, outre l'épaisseur convenable, et vu la dureté et la solidité de la matière, avoit l'avantage de pouvoir supporter une très-forte pression.

Les planches d'ivoire appliquées aux opérations de cette sorte de travail, devoient faire l'office de nos planches de cuivre, et le procédé multiplica-

teur ne put également produire son effet, que par voie de pression.

Je ne sais si dans l'explication de la peinture découverte à Pompeï, je ne me fais pas une trop complaisante illusion. Pourquoi cependant, dès que cette composition peinte nous montre une femme peintre, se disposant à exécuter (en la réduisant peut-être) la figure en relief qui est devant elle, pourquoi dis-je ne la pourroit-on pas supposer travaillant dans un laboratoire d'encaustique sur ivoire? Or si ce fut une nécessité pour ce procédé multiplicateur en peinture, d'admettre l'effort d'une pression assez considérable, pourquoi ne seroit-il pas permis d'expliquer le cylindre de pierre dont on a parlé, (et qui, couché à terre, supporte la boîte à couleurs) comme agent de la pression nécessaire aux planches d'ivoire pour en tirer des épreuves?

Rien n'empêcheroit donc de l'expliquer, non comme objet parasite ou fantastique, employé là sans raison, par le peintre auteur de cette composition, mais comme meuble indispensable dans un atelier de peinture encaustique au *cestrum* sur ivoire (*et in ebore cestro.*)



DISSERTATION

SUR LE DÉFI

D'APELLES ET DE PROTOGÈNES,

OU

ÉCLAIRCISSEMENS

SUR LE PASSAGE DANS LEQUEL PLINE REND COMPTE
DU COMBAT DE DESSIN
QUI EUT LIEU ENTRE CES DEUX PEINTRES.

PLUS l'étude des arts de l'antiquité répandra de lumières sur les textes des auteurs anciens qui en ont écrit, et particulièrement sur les notices que Pline l'Ancien nous en a transmises, plus je pense que l'on verra diminuer chez cet écrivain, le nombre des contradictions prétendues, des erreurs reprochées par les critiques modernes, et de ces récits qu'on s'est plu à qualifier d'historiettes ou contes d'enfant.

Je suis loin de me faire du mérite, du savoir et du goût de Pline, dans toutes les parties qu'il a traitées, une idée exagérée. Certainement dans le plus grand nombre de ces parties, son savoir

n'a pu être que d'emprunt. A l'égard de quelques-unes, où le goût de l'écrivain a dû jouer un rôle principal, il est possible qu'il ait pu manquer d'une mesure toujours juste d'éloges et d'appréciation. En accordant que beaucoup de parties de son immense ouvrage, ont dû être, quant au fond, de pures et simples compilations, dans lesquelles l'auteur n'aura été qu'un rédacteur de faits et de matières plus ou moins étrangères à ses études, ou à ses connoissances, il me semble qu'il seroit injuste d'appliquer le même jugement, sans modification, à quelques livres de son encyclopédie.

Je veux parler surtout de ses cinq derniers livres, qu'il me paroît avoir travaillés avec un soin tout particulier, et qui sont devenus, pour nous, le répertoire le plus curieux et le plus propre à réparer, sur beaucoup de points, la perte irréparable des richesses de l'art antique.

Pline avoit certainement sur les arts du dessin le goût exercé, et le sentiment éclairé d'un homme qui avoit beaucoup vu, et considéré, en amateur instruit, les chefs-d'œuvre de tout genre, qui abondoient à Rome de son temps. Il apprécie beaucoup de ces objets, d'après ses propres sensations, et comme les ayant vus. Il eut

en outre l'avantage de connoître une multitude d'écrits, de traités, de descriptions d'auteurs Grecs, artistes pour la plupart, et qui avoient écrit sur leur art. Que de ressources pour parler judicieusement et avec goût des matières dont il traite!

Il est sans doute malheureux pour nous, que, borné par un cadre extrêmement étroit, Pline se soit trouvé contraint de resserrer extraordinairement ses notions, et de substituer habituellement la concision du style, et cette vivacité du *trait d'esprit*, qui épargne les mots, à la description détaillée des sujets qu'il passe en revue. Mais Pline écrivoit pour des contemporains, dans l'imagination desquels l'idée d'un grand nombre d'objets d'art, pouvoit se trouver suffisamment retracée par la plus légère mention. Il ne put avoir en vue les lecteurs de notre âge, c'est-à-dire d'un temps très-postérieur à la destruction de presque tous les objets dont il a parlé. Plus donc nous avons sujet de regretter qu'il ait été aussi concis, moins nous avons le droit de l'accuser de n'avoir pas été plus abondant, puisque son abrégé de l'histoire des arts, fut une sorte de hors-d'œuvre à son ouvrage. Sachons lui gré, plutôt, d'avoir eu l'heureuse idée, d'insérer dans les

livres destinés à traiter des métaux, des couleurs, des terres, des marbres et des pierres précieuses, d'aussi nombreuses notions sur les ouvrages de la statuaire, de la toreutique, de la peinture, de la plastique, de la sculpture, de l'architecture et de la gravure.

Il a été commis dans ces derniers temps, à l'égard de Pline, une injustice encore moins excusable. On lui a reproché de ne s'être pas exprimé, sur les objets d'art, en artiste, c'est-à-dire, de n'avoir pas usé des termes techniques, ou employé les documens didactiques dont se servent les maîtres de l'art; enfin de n'avoir pas parlé le langage de l'école, et surtout de l'école des modernes. On voit qu'ici j'ai en vue M. Falconet, qui a traduit trois livres de Pline, dans un système détracteur. Au lieu de chercher à pénétrer, par le rapprochement de détails épars, dans l'esprit de son auteur, et en réunissant l'ensemble de ses idées, il semble s'être étudié à le défigurer par une version, qui quelquefois en devient la parodie; et c'est sur les mal-entendus de sa propre traduction, qu'il fonde ses accusations contre Pline.

Le passage relatif à ce que j'appelle le *défi de finesse du trait* entre Apelles et Protogènes, offre

la preuve de ce que j'avance. Un artiste traduisant Pline, sur ce sujet, pouvoit aisément, ce me semble, sans être taxé de trop de complaisance, donner aux mots du texte de son auteur, un sens beaucoup moins insignifiant. Il pouvoit, par exemple, traduire le mot *linea*, par un mot français, autre que celui de *ligne*, dont l'acception si notoirement consacrée par l'usage à la géométrie, fait du récit de Pline une sorte de conte étranger à l'art du dessin. Poinsinet, qui, dans un esprit tout différent, n'a pas laissé d'ajouter, d'une autre manière, à l'absurdité dont il s'agit, en la mettant dans tout son jour, a cependant employé les mots de *linéament* et de *trait;* ce qu'auroit pu faire aussi M. Falconet.

Je sais que d'autres interprètes, en commentant le passage que je vais rapporter, sont tombés dans un excès opposé. Je sais qu'on peut détourner beaucoup trop de leur vrai sens, les mots de Pline; ce qu'a fait dernièrement, à mon avis, un nouveau commentateur, dans un article interprétatif de ce passage. Cette dernière manière d'entendre Pline, exempte, à la vérité, d'absurdité en soi-même, m'a toutefois paru n'être achetée aussi qu'au prix de la fidélité, que le traducteur doit

aux paroles de son auteur, lorsque rien ne décèle qu'il y ait altération dans le texte. C'est pourquoi j'ai cherché à mettre les paroles de Pline d'accord avec un sens, à mon gré, très-raisonnable. J'ai pensé qu'à cela devoit tendre et se borner le soin du traducteur fidèle, et du commentateur éclairé.

Le but de cette Dissertation est donc de prouver, que, sans faire la moindre violence aux paroles de Pline, sans en détourner la signification, sans changer leur acception simple et positive, contre une acception métaphorique ou figurée, on peut y trouver une interprétation très-raisonnable, au jugement de tout artiste; que l'écrivain latin, en ne disant que ce qu'il a dit, loin de rapporter une anecdote imaginaire ou puérile, a raconté un fait véritable et digne de foi, dans le sens, et avec les termes, dont un homme de l'art pourroit encore aujourd'hui se servir, sans que son récit pût être taxé de puérilité ou d'ignorance.

Je vais d'abord faire connoitre en entier le passage de Pline.

Scitum est inter Protogenem et eum (Apellem) quod accidit. Ille Rhodi vivebat. Quò cùm Apelles adnavigavisset avidus cognoscendi opera ejus famà tantùm sibi cogniti, continuò officinam petiit.

Aberat ipse ; sed tabulam amplæ magnitudinis in machina aptatam picturæ, anus una custodiebat. Hæc Protogenem foris esse respondit, interrogavitque à quo quæsitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles ; arreptoque penicillo, lineam ex colore duxit summæ tenuitatis per tabulam. Reverso Protogeni quæ gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem, dixisse Apellem venisse : non enim cadere in alium tam absolutum opus ; ipsumque alio colore tenuiorem lineam in illâ ipsâ duxisse, præcepisseque abeuntem, si rediisset ille, ostenderet, adjiceretque hunc esse quem quæreret. Atque ita evenit. Revertitur enim Apelles ; sed vinci erubescens, tertio colore lineas secuit, nullum relinquens ampliùs subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus, in portum devolavit hospitem quærens : placuitque sic eam tabulam posteris tradi, omnium quidem sed artificum præcipuo miraculo. Consumptam eam priore incendio domûs Cæsaris in Palatio audio, spectatam olim, tanto spatio nihil aliud continentem quàm lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem, et eo ipso allicientem, omnique opere nobiliorem.

La leçon du manuscrit de la Bibliothèque du Roi, et des éditions antérieures à celle d'Hardouin, porte;

Consumptam eam constat priore incendio domûs Cæsaris in Palatio avidè ante à nobis spectatam, spatiosiore amplitudine nihil aliud, etc. (*ou*) spectatam nobis ante spatiosè nihil aliud, etc.

« Tout le monde sait ce qui se passa entre lui » (Apelles) et Protogènes, qui vivoit à Rhodes. » Apelles s'étoit embarqué pour cette île, jaloux » de voir les ouvrages d'un homme qu'il ne con- » noissoit que de réputation. Arrivé à Rhodes, il » va droit à son atelier, n'y trouve point celui qu'il » cherche, mais seulement une vieille femme gar- » dienne du local, et d'une grande table de bois » dressée sur le chevalet, et préparée pour être » peinte. La vieille lui dit que Protogènes étoit » dehors, et le pria de laisser son nom. Le voici, » répondit Apelles; et saisissant un pinceau, il » conduisit sur le fond de bois, avec de la cou- » leur, un trait d'une grande finesse. Protogènes » de retour apprit ce qui s'étoit passé. On rapporte » que voyant, avec l'œil de l'artiste, la finesse de » ce trait, il s'écria sur-le-champ : *C'est Apelles* » *qui est venu; nul autre n'est capable d'une si*

» *grande perfection*. A l'instant, prenant une autre
» couleur, il fit sur le trait d'Apelles un trait en-
» core plus délié; puis il partit, recommandant,
» si l'on revenoit, de montrer ce trait, et de dire :
» *Voilà celui que vous cherchez*. C'est ce qui eut
» lieu. Apelles de retour, confus de se voir vaincu,
» employant une troisième couleur, en coupa
» les traits précédens avec une telle finesse, que
» l'art n'auroit pu aller plus loin. Protogènes s'a-
» voua vaincu, courut au port chercher Apelles, et
» lui offrit l'hospitalité. Ils convinrent de laisser
» subsister le tableau dans cet état. C'est ainsi
» qu'il parvint à la postérité, objet particulier
» d'admiration pour tout le monde, mais surtout
» pour les artistes. J'apprends qu'il a été consumé
» dans le premier incendie de la maison de César,
» sur le *Palatium*, où on le voyoit jadis. Le vaste
» champ de cette table de bois ne contenoit que
» des traits, dont la finesse échappoit à la vue.
» Au milieu des magnifiques tableaux de grands
» maîtres qui l'environnoient, on croyoit voir un
» cadre vide. Toutefois ce vide-là même étoit ce
» qui attiroit les yeux, et le faisoit remarquer plus
» que les autres ouvrages. »

J'ai déjà fait observer qu'il y a une autre leçon

de la derniere phrase. Ici j'ai suivi le texte et la correction d'Hardouin, quoiqu'il ne me paroisse pas démontré que sa correction soit nécessaire. Le passage traduit des éditions antérieures porte ainsi qu'on l'a vu dans le latin. *J'apprends que ce tableau a été consumé dans le premier incendie de la maison de César sur le Palatin, où nous l'avions vu autrefois avec le plus vif intérêt, etc.*

Selon Hardouin, *domus Cæsaris* veut dire ici le palais des Empereurs; ce que je ne contesterai pas, quoiqu'il puisse y avoir lieu à quelque doute (1). Or ce palais, dont il paroît qu'Auguste avoit été le créateur, fut incendié la première fois sous son règne. Si donc le tableau des trois traits fut consumé par cet incendie, Pline, postérieur de près d'un siècle à cette époque, n'auroit pas pu dire qu'il avoit vu ce tableau. C'est pourquoi Hardouin, au lieu du mot *constat*, adopte le mot *audio*, qui prend la place du mot *avidè*, et il change les mots *spectatam à nobis*, en ceux-ci, *spectatam olim.* A quoi l'on pourroit objecter, que le tout auroit pu s'accorder à moins de frais, et qu'il ne s'agiroit que de lire *posteriore*, au lieu de *priore.* Alors Pline auroit

(1) Bianchini, *del Palazzo de' Cesari.*

pu parler du tableau comme témoin oculaire; ce qu'il donneroit effectivement à entendre, par la manière dont il décrit l'effet de ce cadre vide, la singularité de ce champ, si l'on peut dire, désert, et l'impression qu'il produisoit.

Mais en accordant que le tableau des trois traits n'ait pas été vu par Pline, et en admettant la correction assez arbitraire d'Hardouin, il n'est guère plus permis de révoquer en doute l'existence de ce monument singulier, ni par conséquent le fait du combat entre Apelles et Protogènes. Quelques-uns ont essayé de mettre ce fait au nombre des historiettes fabriquées jadis par l'ignorance, et propagées par la crédulité du vulgaire. Toutefois, de quelque manière qu'on lise le passage de Pline, il faut reconnoître que le tableau a existé et a été vu à Rome.

Pline le dit et l'affirme de la façon la plus positive. Son récit, en invoquant le témoignage plus ou moins irrécusable d'une tradition encore vivante à Rome, doit devenir, au jugement de tout critique impartial, un gage suffisant de la réalité de l'ouvrage. Dans des choses beaucoup plus importantes, la certitude historique n'a pas toujours d'aussi bons garans.

Nous verrons que la cause principale du doute répandu sur le fond même de la chose, a dû résulter beaucoup plus de l'interprétation ridicule donnée au sens puéril des mots, dont Pline s'est servi, qu'à la chose même entendue comme elle peut, et comme elle doit l'être.

Enfin, si l'histoire du débat entre Apelles et Protogènes, eût été, comme quelques autres histoires, racontée par Pline, sans être appuyée d'aucune autorité, il conviendroit encore de penser qu'il l'avoit puisée, comme tout le reste, dans les récits des historiens Grecs. Dès lors le manque de témoignages ne seroit pas un motif de rejeter celle-ci plus que les autres.

Mais toutes sortes de circonstances viennent au contraire à l'appui de son récit. Non-seulement il est permis d'y croire, puisque, comme on le verra, il n'offre rien que de très-croyable ; mais j'ajouterai que le seul fait du transport de l'ouvrage à Rome, où il orna le palais de César, et y fut l'objet de la curiosité publique, prouve que ce dut être un objet recommandable, et par sa singularité, et par les noms de ses auteurs, et par la légitimité de ses titres.

Du reste, qu'on ne s'étonne point, si de simples

figures au trait se seroient conservées depuis Alexandre jusqu'à César, c'est-à-dire, pendant un espace de trois à quatre siècles. Nous possédons aujourd'hui dans les cabinets un très-grand nombre de dessins au bistre, et des traits de figures à la plume sur papier, qui ont cette ancienneté. Deux tablettes de marbre, trouvées à Pompéi, nous offrent encore, après dix-huit cents ans, de simples dessins, ou traits de dessins faits au cinabre, et aussi visibles que lorsqu'ils furent tracés.

J'ai cru devoir ces observations préliminaires à l'interprétation du récit de Pline, et du fait qu'il renferme.

Ce récit, encore qu'il fût une fiction, ne seroit pas totalement à dédaigner, parce qu'en ce genre aussi, les fictions peuvent se composer des élémens du vrai, ou du moins de quelques-unes de ses parties; cependant on auroit eu droit de regarder comme une occupation futile, toute recherche qui eût tendu à rendre raison d'un fait imaginaire. Quoique le vrai soit quelquefois invraisemblable, il n'en seroit pas moins ridicule de chercher à rendre vraisemblable, ce qu'on sauroit n'être pas vrai.

PREMIÈRE PARTIE.

Je ne ferai point ici le recensement de tous les critiques, qui ont expliqué et commenté le passage de Pline, sujet de cette Dissertation. Le nombre en est infini, et ce détail deviendroit fastidieux. Ce qui importe à l'interprétation que je compte proposer, c'est de savoir que les commentateurs se divisent en deux classes, ou deux espèces. Les uns, attachés au sens des mots plus qu'à la raison de la chose, ont traduit les mots, et exprimé la chose, de la manière la plus strictement littérale (1); et comme en ce genre aussi, on peut dire que *la lettre tue*, ils n'ont fait sortir du texte de Pline, qu'un narré vide de sens, et dénué de toute vraisemblance au gré de tous les artistes. De ce nombre sont Poinsinet et Falconet. Les autres ayant subordonné l'interprétation des paroles de Pline à une opinion selon eux plus relevée, sur l'objet du débat entre les deux peintres, c'est-à-dire, ayant voulu que le sujet de ce défi fût digne de deux

(1) Je dis *la plus strictement littérale;* car ainsi qu'on le verra, quelques-uns de ces mots sur lesquels repose la difficulté ont un double sens littéral, l'un hors des procédés de l'art, et purement géométrique, l'autre tout-à-fait usuel dans la peinture.

grands artistes, ils en ont cherché le motif dans la manière dont ils ont conçu qu'un semblable débat pourroit avoir lieu, et pourroit être apprécié aujourd'hui. En conséquence ils ont donné aux paroles de Pline une extension de sens, dont elles ne sont point susceptibles. Je compte entre autres dans cette seconde catégorie, Durand, Depiles, Caylus, Mengs surtout, dont je rapporterai en entier l'opinion tout-à-fait hors de mesure, et en dernier lieu, l'auteur d'un article interprétatif de ce passage, et dont j'ai déjà fait mention (1).

Et d'abord, je ne crois pas qu'il faille beaucoup s'étendre en preuves, pour montrer que le mot *linea*, employé par Pline dans tout son récit, signifie quelque autre chose qu'un trait géométrique. Cette méprise, si c'en est une de la part des traducteurs, ne sauroit être imputée à Pline, qui s'est servi du mot propre dans sa langue. La moindre attention à chercher dans cet auteur lui-même, le vrai sens de ses paroles, auroit pu facilement prévenir cette espèce de *non sens*. A la suite du passage même qui nous occupe, il dit en parlant d'Apelles : *Apelli fuit alioquin perpetua consue-*

1) *Voy.* ci-dessus.

tudo nunquam tam occupatam diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem. « Du reste » il eut pour habitude constante, quelque occupé » qu'il fût d'ailleurs, de ne jamais passer une jour- » née, sans s'exercer à faire un dessin. » Ceux qui n'ont vu dans ce passage (comme l'observe Winckelmann) que ce qu'ils appellent l'exercice habituel de la peinture, ne se sont pas fait des paroles de Pline une juste idée. *Qu'un peintre en effet* (dit-il) *exerce tous les jours son art, il n'y a rien là de remarquable.*

Je sais que quelques théoriciens spéculatifs, ont proposé comme un exercice utile dans la pratique du dessin, et propre à rendre l'œil juste, d'habituer les commençans à tracer sans règle des lignes droites, et sans compas des cercles ou des angles. Il seroit donc possible, que de certains critiques, d'après cette innocente méthode, aient imaginé que le débat d'Apelles et de Protogènes, auroit eu lieu sur un semblable exercice, et par conséquent, qu'Apelles traçoit tous les jours une ligne droite.

Quant à cette prétendue méthode, nous dirons qu'elle n'a eu jusqu'à présent pour elle, ni un exemple, ni une autorité, dans les écoles des modernes. Disons-le aussi, rien ne nous apprend que

ce futile exercice ait existé chez les anciens. Toutes les notions de l'art du dessin tendent à le faire regarder comme puéril et chimérique. A l'égard de l'application qu'on pourroit en faire à l'habitude qu'avoit Apelles de ne point passer un jour sans *lineam ducere*, le passage seul de Pline s'y oppose. En effet, puisque ce passage porte, qu'Apelles s'étoit fait une règle de pratiquer tous les jours cet exercice, *quelque occupé qu'il fût d'ailleurs*, il faut bien accorder que cet exercice demandoit un peu de temps. Or il n'en faut pas pour tirer *une ligne*. Mais un trait de dessin, un contour de figure exige toujours le sacrifice de quelques momens. Donc *lineam ducere*, dans ce passage, ne peut pas se réduire à la pratique d'une opération, qui n'exige pas même le temps nécessaire pour la nommer (1).

(1) Plinio riferisce come un tratto glorioso della storia d'Apelle, ch'egli non abbia mai lasciato passar giorno in cui non abbia tirato delle linee per far esercizio, *ut non lineam ducendo exerceret artem*. Questa espressione è stata generalmente mal capita. Plinio volle qui dire che Apelle tutti giorni disegnava qualche cosa, o dal naturale, o dai lavori de' piu antichi maestri, e cosi deve spiegarsi la voce *linea*. Altronde darebbeci Plinio una notizia ben insulsa, se intendersi volesse della quotidiana occupazione del pittore. *Winckelm. Stor. dell' Arte, t.* 2, *p.* 248.

Il est hors de doute, qu'ici *lineam ducere* signifie exclusivement, ce que nous entendons en français par *dessiner*, pris dans son acception spéciale en peinture; c'est-à-dire renfermer entre des contours, produits par un trait léger, les formes des objets et des corps, et particulièrement du corps humain. Puisqu'ici *lineam ducere* veut dire dessiner, ou tracer avec un simple trait, sans ombre et sans coloris, les contours d'une figure, il étoit tout simple d'imaginer, que dans le débat entre deux peintres, il devoit être question de contours de figures, et non d'un trait d'écriture ou de géométrie. Pline, objectera-t-on, ne l'a point dit d'une manière expresse : mais étoit-il nécessaire que Pline parlant des deux plus habiles peintres de l'antiquité, se disputant la prééminence dans l'art du trait, nous avertît que ce trait étoit un trait de peinture et de dessin ? Quel écrivain moderne se croiroit obligé d'en faire la remarque, en décrivant une pareille lutte, par exemple, entre Léonard de Vinci et Michel Ange (1)?

(1) Voici divers passages, ou le mot *linea* est employé par les auteurs anciens dans l'acception de *dessin, trait* ou *contour de figure*.

Quintilien (*Instit. Orat.* l. 10, c. 11) « La peinture en seroit

Pline est donc à l'abri de tout reproche. Il s'est servi, dans le récit du défi entre ses deux peintres, des mêmes paroles qu'il emploie, pour nous ap-

» encore à circonscrire les contours des corps, par le moyen » de l'ombre que produit le soleil. » *Non esset pictura, nisi quæ lineas modò extremas umbræ quam corpora in sole fecissent, circumscriberet.* (Ici *linea* veut dire un contour.)

Quintilien (*ibid.* l. 11, c. 3) parlant des peintures monochromes, dans lesquelles il y avoit des parties claires et des parties ombrées : *Ut qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora, alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem lineas suas dedissent.* « Sans cela (dit-il) ces peintres n'auroient pu donner aux membres leurs véritables formes. » — Pline (l. 33, c. 10, au commencement) vante l'habileté de Parrhasius, ainsi que l'art avec lequel il savoit fondre le contour et les traits extérieurs de ses figures, et il dit: *Confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus.* — C'est dans le même sens que Quintilien (*Inst. Orat.* l. 12, c. 10, p. 5) emploie ce mot, lorsqu'en comparant Zeuxis et Parrhasius, il dit du second, qu'il sut fondre avec plus de finesse ses contours, *exanimasse subtiliùs lineas.* Je lis *exanimasse,* qui signifie *amortir, éteindre, faire disparoître* le trait du contour, au lieu d'*examinasse* qui ne me paroît ni faire un sens clair, ni surtout présenter une idée en rapport avec la notion de Pline, idée et rapport que donne le mot *exanimasse.*

Primas ducere lineas est employé métaphoriquement par Quintilien, (l. 2, c. 6, p. 2) pour dire, en fait de composition oratoire, *esquisser un sujet.*

La *pictura linearis* fut appelée ainsi par Pline et Quintilien, parce qu'elle étoit formée avec des traits, tant dans les contours, que dans l'intérieur des figures. C'est le *sgrafitto* des Italiens.

prendre, qu'Apelles ne passoit pas un jour, sans donner quelques momens à la pratique de la délinéation ou du dessin. Je ne m'arrêterai, encore un moment, sur le rapprochement des deux pas-

Nous avons déja vu que lorsque Pline dit d'Apelles, qu'il ne passoit pas un seul jour *quin lineam ducendo exerceret artem*, cela signifie qu'il ne passoit pas un jour sans faire ce que nous appelons (artistement parlant) un dessin.

Stace, (*Sylv.* l. 4. *Hercul. Epitrapez.* v. 20 à 30) parlant du goût de Nodius Vindex, vante son habileté à discerner les manières des grands maîtres : *Il vous montrera* (dit-il) *des bronzes de Myron, des marbres de Praxitèles*, etc. et il ajoute : *Linea quæ veterem quondam fateatur Apellem monstrabit.* (C'est-à-dire, tel dessin qui un jour, etc.) Il est visible que Vindex avoit non *une ligne droite* ou *courbe*, mais bien un ou plusieurs dessins d'Apelles (qui en avoit laissé un grand nombre.) — Peut-être diroit-on encore, que *linea*, pris ici génériquement, pourroit signifier, comme on le fait en français, le genre, le goût de dessin, ce qu'on dità chaque instant du *dessin* d'un maître, de *son trait* plus ou moins fondu, plus ou moins savant.

Lineamentum a été employé par les anciens, pour désigner non-seulement les contours de la peinture, mais même ceux des statues. — Valère Maxime dit : (l. 8, *Extern. exempl.* 4.) *Muti lapidis lineamentis cupiditatem excitatam videmus;* (l. 3, c. 7, *Extern. exempl.* 4.) *Eboris lineamentis.* — Pline (l. 35) *Stemmata lineis discurrebant ad imagines pictas.* Il est question d'arbres généalogiques dont les contours embrassoient les portraits. Sénèque l'explique par ces mots : *Et multis stemmata illigata flexuris in parte ædium primâ collocant.* (Sénèque, *de Beneficiis*, l. 3, c. 28.)

sages, que pour faire voir quelle importance les peintres antiques mirent à cette pratique. En effet, la notion dont il s'agit, en nous mettant sur la voie de ce qui fit le sujet du débat entre les deux peintres, nous a déjà indiqué l'espèce de mérite, dans lequel ils se disputèrent la supériorité, que les connoisseurs durent y admirer. Ce mérite étoit lié à beaucoup d'autres; il tenoit à des habitudes ou à des pratiques plus ou moins méconnues par les artistes modernes. Cela nous expliquera, je pense, pourquoi entre les critiques, les uns sont restés en deça du vrai sens des mots de Pline, lorsque les autres ont cru devoir en étendre la signification jusqu'à la région de la métaphore.

L'équivoque du mot *linea* une fois dissipée, je passe à un point qui peut être encore, auprès des critiques, un objet de difficulté ou d'obscurité. Je veux parler de ce qui regarde la manière dont les trois traits ou les trois dessins furent exécutés, c'est-à-dire disposés entre eux, tout en s'accommodant aux paroles de Pline.

C'est ici en effet que l'on aperçoit dans les traductions une grande indécision, parce que les paroles de Pline présentent un double sens littéral, qui peut devenir un obstacle à la véritable inter-

prétation. La *linea* étant entendue comme signifiant le trait ou le contour d'une figure, il n'y a point de difficulté à s'expliquer le premier contour. Apelles prend un pinceau, et *trace sur le fond avec de la couleur un trait d'une grande finesse.* (Lineam ex colore duxit summæ tenuitatis per tabulam.) Mais voici où peut commencer l'équivoque. C'est au second trait. *Protogènes* (dit Pline) *conduisit sur ce trait, avec une autre couleur, un trait encore plus fin;* (alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse.) Enfin il semble que l'obscurité redouble au troisième trait. Apelles en effet, selon les paroles de Pline, *coupa les deux traits avec une troisième teinte;* (tertio colore lineas secuit.) Ma traduction est litterale, et laisse dans le français l'espèce d'équivoque, dont je vais parler. Je ferai voir bientôt qu'un seul mot pour un autre, la dissipe entierement.

En effet, l'équivoque repose ici sur les mots *in illâ ipsâ* lineam duxit *tenuiorem,* et *lineas secuit.* Des commentateurs, tout en accordant que la *linea* put être un contour de dessin, ont imaginé que le contour premier ayant une certaine épaisseur, le travail de Protogènes avoit consisté à repasser sur cette épaisseur avec un trait plus menu,

et qu'enfin Apelles auroit encore trouvé moyen d'enchérir de ténuité, en refendant, comme le dit Falconet, les teintes de chacun des deux traits, par un trait d'une autre teinte, encore plus fin que chacun d'eux.

Certes, en admettant qu'il s'agisse d'un contour de figure humaine, et non d'un trait d'écriture, il faut avouer que le jeu de pinceau, résultat de cette explication, a quelque chose de si puéril, que l'esprit se refuse à l'analyser. Après le premier trait, il ne pouvoit plus être question du talent de dessiner, mais tout au plus de celui de calquer. On accordera, qu'une certaine légèreté dans le tracé, par le maniement d'un pinceau, comme je le ferai voir bientôt, puisse être, sinon un mérite en soi, du moins l'indication d'une main exercée. Mais il répugne au gout, comme à la raison, que deux grands peintres se soient disputé une adresse de la main, bornée à calquer un trait; adresse mécanique et dénuée de toute valeur.

Je ne m'arrêterai pas à faire sentir le ridicule d'un débat, qui eût consisté à couper l'épaisseur d'un fil en trois.

Je veux même supposer les mots *in illâ ipsâ lineâ*, susceptibles d'un sens moins absolu, et

moins physiquement positif. S'il est contre toute vraisemblance que le second trait auroit été tracé sur, ou dans l'épaisseur même du premier trait, on peut se prêter à supposer, que le second dessinateur auroit pu doubler le trait du premier, et suivre sa direction d'assez près, répétant, avec beaucoup d'exactitude, celui qui lui servoit de patron. Dans ce cas, les mots *in illâ ipsâ lineam duxisse*, se trouveroient encore traduits d'une manière fort littérale : et comme dans cette hypothèse il auroit existé un intervalle quelconque, entre les deux traits, le troisième seroit venu occuper cet intervalle en séparant les deux premiers.

Voilà une explication qui, toute puérile et ridicule qu'elle soit encore, du moins, ne tombe point dans l'impossible. Les trois traits alors eussent ressemblé à ceux que produit un pinceau à trois pointes.

Je doute que pour être fidèle au sens propre, et même littéral, des paroles de Pline, il faille avoir recours à de telles interprétations. De ces trois traits ou contours, un seul en effet auroit pu avoir de quoi faire apprécier le mérite du dessinateur ; c'eût été le premier trait. Les deux autres en seroient devenus sinon des calques,

au moins de serviles copies. D'où il suit que cette finesse matérielle dans l'opération du trait d'une figure, et qui est un mérite, quand elle se joint à d'autres talens, loin d'aller ici en croissant dans les deux contours ou traits suivans, eût été de moins en moins digne d'être remarquée. Ces deux derniers, simples et machinales répétitions du premier, ne pourroient être considérés que comme un travail manuel, tout-à-fait indigne d'exercer l'émulation de deux grands peintres et d'exciter l'admiration des connoisseurs.

Je l'ai déjà fait entendre, et je pense qu'un seul mot, en français, peut faire évanouir toutes les difficultés. J'ai avancé que *ducere lineam*, et j'ai prouvé que ce mot veut dire *dessiner*, faire ou conduire *un dessin* : il est dès lors certain que *linea*, qui veut dire *ligne*, *trait*, *contour*, signifie, par la même raison, *un dessin*, mot qui, dans la langue de l'art, est synonyme des précédens. Il paroît que le latin avoit peu de synonymes en ce genre; et *linea* ou *lineamentum* est le seul mot que Pline emploie. *Linea* vouloit donc dire un dessin, dans la langue technique de l'imitation.

Cela posé, qu'on me permette de reprendre le récit de Pline, en substituant aux mots *trait*,

ligne, *contour*, ou autres plus ou moins équivoques, le mot *dessin*, dont le sens est mieux déterminé; et l'on va voir disparoître toute espèce d'équivoque ou de méprise.

Apelles voit un fond préparé pour peindre. Il prend un pinceau, et sur ce fond, il trace avec une couleur, un dessin d'une grande finesse. Protogènes arrive, et sur le dessin d'Apelles, il en fait avec une autre couleur, un second plus fin encore. Apelles survient, et avec une troisième couleur, il sépare, ou coupe les deux dessins par un troisième, qui ne permet pas de pouvoir supposer une plus grande finesse. Il me semble qu'il n'est guère possible de se méprendre sur le fait de ce récit. Tout artiste verra là trois dessins, c'est-à-dire trois figures humaines dessinées, par exemple, l'une d'un côté, la seconde de l'autre, et la troisième dans le milieu, anticipant sur une partie des deux premières, ou toutes trois dans une position qui permettroit à chacune d'être surimposée ou soumise à l'une ou à l'autre, c'est-à-dire, de se pénétrer plus ou moins l'une l'autre. Hé bien, tout ce qui étoit équivoque avec le mot vague de *trait*, cessera de l'être avec le mot *dessin*.

Mais faisons voir qu'avec le mot propre *dessin*, qui n'est pas une traduction moins littérale du mot *linea*, et en interprétant ce mot selon le sens que l'art indique, la manière d'entendre Pline ne sort pas du cercle exact de la signification grammaticale; ou autrement, faisons voir qu'il y a deux versions littérales de ce passage.

Pline a dit, *in illâ ipsâ lineam duxisse*. Je pense d'abord que l'on peut traduire littéralement *in illâ* par *sur* cette *linea*, comme *dans* cette *linea*, *sur* ce dessin, comme *dans* ce dessin. Si l'on vouloit se permettre, en ce sujet, une légère transposition d'idée, la première qui se présenteroit à l'esprit d'un artiste, seroit que *in illâ* (sur ce dessin) signifieroit que le second dessin au trait auroit été fait *sur le premier*, la chose entendue non matériellement, mais moralement parlant, comme lorsqu'on dit tous les jours qu'un dessinateur a fait son dessin sur le dessin d'un autre, c'est-à-dire d'après ce dessin. Dans ce cas, la figure dessinée au trait par Protogènes, pourroit être réputée une répétition plus ou moins libre de la pose ou de l'attitude de la figure d'Apelles, répétition dans laquelle l'imitateur auroit toutefois employé sa manière et son goût de dessin. Cette façon

d'entendre les paroles de Pline correspondroit au dessin n° 1. (1)

Mais on objectera que *in illâ lineâ* n'a pas en latin la même latitude de sens, que la traduction française *sur cette ligne,* ou *sur ce dessin;* la préposition *sur* pouvant véritablement se traduire de deux façons, soit au simple, soit au figuré. On dira que *in illâ* doit être traduit par les prépositions *dans* et *sur,* en tant que prépositions de lieu, qui n'indiquent ici autre chose, que la position du second dessin dans son rapport matériel avec le premier.

Hé bien, de quelque manière qu'on l'entende, on va voir qu'il est tout aussi permis de prendre la *linea* de Pline pour un dessin de figure, et de figure humaine, que pour un trait géométrique, ou un trait soit d'écriture, soit de pinceau.

Veut-on que *in* exprimé par *sur* signifie une superposition, dans le champ du fond destiné à la peinture? Je place le second dessin de figure au trait, dans son rapport avec le premier, de la façon dont on placeroit le second trait géométrique, au-dessus du premier trait géométrique.

(1) *Voy.* Pl. I.

Veut-on que ce soit ainsi? Je suppose deux dessins de figures, couchées par exemple, et dessinées dans cette position, l'une au-dessus de l'autre, c'est-à-dire l'une en bas, l'autre en haut du fond (1).

Veut-on enfin que *in* exprime une position intérieure, en signifiant *dans?* Je place ce second dessin, de manière que le contour de la figure pénètre dans le contour de la première; et l'on peut en voir la démonstration au même n° 2; en supposant le contour de la figure du *second trait* encore plus bas, et par conséquent plus intérieur. Selon toutes ces combinaisons, le texte de Pline dit ce que je lui fais dire : il n'en résulte rien que de fort naturel, rien qui n'exprime la réalité évidente d'une lutte entre deux habiles peintres, se disputant le mérite réel d'une finesse de trait improvisé, effet, à la fois, et preuve d'une sûreté de main, et d'une pratique consommée.

Passons au troisième trait ou contour de dessin, sur lequel une explication ridiculement positive du texte Pline, a jeté tant d'absurdité.

Comment entendrons-nous les mots qui l'ont

(1) *Voy* Pl. I.

fait naître, *tertio colore lineas secuit ?* Le *non sens* de la première explication, c'est-à-dire d'un trait fort fin, dont l'épaisseur toutefois auroit été découpée en cinq lignes, doit paroître à tout le monde assez démontré, pour n'avoir pas besoin d'un supplément de preuve. Je crois avoir prouvé aussi, à ceux qui persisteroient dans l'explication du mot *secare*, par l'intersection d'une ligne ou d'un trait linéaire, refendant deux traits du même genre accouplés et collatéraux, que ce dessin en manière de ruban, c'est-à-dire à trois lignes concentriques ou parallèles, est inadmissible par le simple sens commun, en fait de critique d'art et de dessin. Disons enfin, que si *secare* doit signifier ici, non pas *rescinder* ou *refendre* (comme l'a dit Falconet) deux lignes, mais s'interposer entre elles, ou sur elles, le même genre d'explication doit valoir, pour celui qui, au lieu de prendre *linea* pour une simple ligne d'écriture ou de pinceau, l'expliquera par le *trait d'une figure* humaine.

La rareté des passages anciens où il s'agit de dessin proprement dit, a sans doute causé la bizarrerie de ces interprétations serviles; ce petit nombre d'autorités nous impose aussi la loi de ne pas nous livrer trop à l'arbitraire. Sans cette retenue, on

auroit hasardé quelques légers changemens, propres à lever ici toute équivoque. Nous avions eu, en effet, d'abord l'idée, en soupçonnant quelque altération dans le texte, de substituer au mot *secuit*, les mots *secutus est*, ou *secus duxit*, mais nous voulons rester fidèles à l'engagement pris, de ne rien changer à la leçon reçue dans toutes les éditions. Nous pensons aussi, que le mot employé ici au pluriel, *lineas*, doit s'entendre des deux premiers dessins, et non du troisième, quoique à la rigueur on puisse aussi bien appeler en latin, un dessin par le mot *linea* au pluriel, et de la manière dont nous disons *les traits, les contours* d'une figure.

Voici donc comme j'interprète les mots de Pline.

Si le mot *secare* veut dire ici simplement *diviser*, si l'on veut qu'il exprime l'idée d'un dessin de figure interposé entre deux autres dessins, alors j'entends qu'Apelles, trouvant en pendant de sa figure dessinée au simple trait, soit à côté d'elle, soit au-dessus d'elle, soit empiétant sur elle-même, une autre figure dessinée par Protogènes, d'un trait plus fin que le sien, ou la dessina de nouveau, ou en dessina une autre (chose indifférente) au milieu, et entre les deux figures précédemment tracées. Alors j'entends et j'explique le mot *secare*,

dans le sens positif de ceux qui réduisent la chose à trois traits linéaires, ou concentriques, ou collatéraux, en une seule et unique figure, (à la manière des pinceaux à trois pointes) (1).

Mais la seconde combinaison (ou interprétation) à laquelle je n'aperçois pas l'ombre d'une difficulté, est celle-ci :

Expliquant le mot *secare* par *couper*, et de la manière la plus littérale, je me demande de quelle façon le trait ou contour d'une figure humaine, dessinée, peut couper les traits ou contours de deux autres figures humaines dessinées. Le simple bon sens répond, que c'est en les traversant, en passant sur eux, en les interrompant.

Cela étant, que dut faire et que fit Apelles? Il prit une troisième couleur, c'est-à-dire une teinte, qui tranchoit avec les deux premières; et il dessina, soit dans l'intervalle des deux premières figures au trait, soit en passant sur les propres traits de leurs contours, une troisième figure, dont les contours, empiétant sur les contours des figures voisines, les coupoient réellement de différentes façons et en des sens différens (2).

(1) *Voy*. Pl. I. fig. 1.
(2) *Voy*. Pl. II. fig. 1 et 2.

Quiconque a vu de quelle façon un peintre dessine provisoirement au simple trait son tableau, avant d'appliquer les couleurs aux figures; de quelle façon, pour se rendre compte de l'ensemble de chacune, il en dessine la totalité, en sorte que l'une entre plus ou moins dans l'autre, et s'en trouve ainsi, en divers endroits, plus ou moins coupée; quiconque, dis-je, connoît cette opération, y trouve la démonstration la plus évidente de l'explication que je propose.

La troisième figure dessinée par Apelles, coupoit donc réellement et dans le sens le plus littéral, les deux autres figures dessinées; *tertio colore lineas secuit:* et Pline a décrit cet effet, en termes très-propres et très-justes.

Il y auroit encore moyen de trouver à son expression une propriété plus visiblement sensible. On peut en effet supposer, qu'Apelles, employant une teinte fort tranchante, telle qu'un rouge vif, pour faire mieux distinguer le trait de sa nouvelle figure, au milieu de ceux des deux autres, auroit pu dessiner sa figure en pied, c'est-à-dire en hauteur, lorsque, par exemple, les deux premières auroient été en large (1) (ou couchées), ou bien *vice*

(1) *Voy.* Pl. II, fig. 1 et 2.

versâ, de manière que sa figure dessinée, auroit véritablement coupé, traversé dans leur totalité, les figures dessinées, dont il vouloit surpasser la finesse.

Il y a enfin, pour un dessinateur, plus d'une manière de démontrer l'accord de ces trois dessins au simple trait, avec le sens littéral des paroles de Pline; et l'essai des démonstrations ci-jointes, en pourra suggérer beaucoup d'autres.

L'objet de celles dont nous présentons un essai, a été de prouver aux yeux, que Pline n'a dit qu'une chose simple et raisonnable, qu'il n'y a que manière de l'entendre. On verra, je pense, que, sans changer son texte, sans détourner ses paroles d'une acception ordinaire, en les traduisant mot à mot, mais en choisissant entre les deux traductions littérales du mot *linea*, celle qui se rapporte à l'art de dessiner et à la peinture, on trouve qu'il a raconté *le combat des trois traits* avec autant de netteté que de précision, et de la manière dont une pareille chose seroit encore aujourd'hui exprimée.

Je n'ai parlé de ces trois traits ou dessins, et de leur exécution, que sous le rapport de leur nature propre, et de leur combinaison, double objet de

tous les mal-entendus, qui, comme on l'a vu, ont été aussi de deux genres. Les uns, dont j'ai tâché de faire sentir l'invraisemblance, appartiennent surtout aux traducteurs, qui se sont crus beaucoup trop liés par l'acception primitive et le sens matériel des mots. Les autres sont le fait de certains commentateurs, qui, libres des entraves de la traduction, s'étant imaginé que le texte de Pline ne contient que des expressions figurées, et qu'il faut y chercher une idée entièrement détournée de tout sens littéral, se sont dès-lors crus en droit de prendre toute liberté, dans la manière d'entendre ce récit, d'en arranger les circonstances, et d'expliquer le genre de mérite qui fut l'objet apparent et réel du défi entre les deux artistes.

L'idée de finesse de trait, entendue par ces derniers commentateurs, comme quelque chose de tout-à-fait étranger à la pratique ou à la science du dessin, leur ayant semblé une puérilité, qu'on ne devoit se permettre d'attribuer, ni aux deux peintres, ni à leur historien, ils durent chercher à s'expliquer autrement les mots du texte. Débarrassés du soin de commenter ces mots, ils ne visèrent qu'à justifier l'écrivain, en lui prêtant leur propre manière de concevoir ce en quoi avoit dû

6.

consister le défi de finesse dans le trait. Tous dès-lors, depuis le premier jusqu'au dernier, (c'est-à-dire jusqu'à l'auteur de l'article déjà mentionné) ont été d'accord sur ce point, savoir, qu'il ne falloit entendre dans les qualifications données aux trois dessins des deux peintres, rien autre chose, sinon ce que nous entendons par *élégance*, *délicatesse*, *pureté*, etc.

L'opinion de Mengs, dont j'ai déjà fait mention, passe encore toute mesure de liberté à cet égard. Il est vrai que ce n'est ni comme traducteur, ni à proprement parler en commentateur, qu'il a touché cette matière. Dans son article du *Dessin des Anciens*, Mengs a esquissé en peu de mots, une théorie de l'art des contours chez les Grecs, et il a prétendu que, selon les différens caractères que les artistes avoient à exprimer dans leurs figures, ils savoient varier et nuancer à l'infini les modes de leurs contours; qu'ils avoient, sur ce point, beaucoup plus de tons que les modernes; c'est-à-dire que leur *diapason* de contours étoit beaucoup plus étendu, qu'ils le divisoient en dix, vingt, cinquante, cent degrés de variétés peut-être; tandis que les modernes partant *de prime-saut*, comme il le dit, du nombre *cinquante*, par exemple, ont

en infiniment moins de moyens de varier et de nuancer le caractère de leur dessin. C'est par suite et à l'occasion de ce système, dont l'explication m'éloigneroit trop, que Mengs s'est trouvé conduit à présumer, que le débat de dessin qui eut lieu entre Apelles et Protogènes, avoit peut être eu pour objet cet art de varier et de nuancer à l'envi leurs contours. Cette idée, comme on le voit, est par trop abstraite et trop systématique, pour être appliquable au texte de Pline, et au débat dont il nous donne l'idée.

Je puis encore faire connoître ici en peu de mots, l'opinion de quelques autres commentateurs qui ont cherché à expliquer Pline, en donnant à ses expressions un sens métaphorique.

C'est particulièrement aux mots *tenuitas* et *subtilitas*, qu'on a voulu attacher la valeur d'une acception figurée, parce que, dans le fait, l'idée de finesse comporte ce double emploi.

Si l'on en excepte Carducci, qui, d'après l'opinion de Michel Ange, jugea qu'il s'agissoit d'un dessin unique, dont le contour auroit été deux fois retouché, tous ceux qui ont cherché à se faire une idée du mérite relevé par Pline, dans les traits d'Apelles et de Protogènes, ont expliqué *tenuitas*

et *subtilitas*, par des expressions synonymes de *pureté*, de *grâce*, d'*élégance*, et autres qualifications semblables. C'est ainsi, dit M. de Caylus, qu'il faut entendre les mots *tenuitas* et *subtilitas*. Tel fut l'avis de de Piles, de Durand, de M. de Jaucourt, et récemment encore, du dernier commentateur cité plus haut.

« J'entends (dit-il) le mot *subtilitas;* dans le » sens d'élégance, avec Pétrone et Quintilien, et » encore avec Cicéron, qui, dans plusieurs en- » droits, joint *subtilitas* à *elegantia;* de manière » que s'il ne les considère pas comme des syno- » nymes parfaits, il leur attribue cependant une » signification très-approximative, comme qui di- » roit *élégance* et *délicatesse*. Le sens que je donne » au mot *subtilitas* reçoit, (ajoute notre critique) » une nouvelle force de la circonstance où il est » employé, *nullum relinquens ampliùs subtilitati* » *locum*. Si l'on veut renoncer à toute explication » indigne de Pline, et admettre seulement que cet » auteur avoit le sens commun, on conviendra, je » crois, que ma traduction est la seule admissi- » ble, et la seule littérale. »

Quant à moi, je pense et j'espère prouver, qu'on ne sauroit l'admettre, ni qu'elle soit réellement lit-

térale, ni que, sous aucun titre, elle soit admissible; et ma grande raison est, qu'elle donne en cette matière, aux paroles de Pline, un sens figuré, que cette matière ne comporte pas d'après l'ensemble du texte.

J'ai montré jusqu'ici, dans cette première partie, qu'on peut être plus raisonnable que les traducteurs, sans être moins littéral qu'eux. Voyons s'il n'y auroit pas moyen, dans la partie suivante, d'être plus littéral que les commentateurs qu'on a passés en revue, et d'être, pour le moins, aussi raisonnable; c'est-à-dire, de donner au texte formel de Pline, un sens que ne puisse improuver ni dédaigner un artiste instruit.

SECONDE PARTIE.

Le mot par lequel les interprètes que je me propose de réfuter, ont imaginé de *sauver l'honneur de Pline,* dans son récit du combat des deux peintres grecs, est le mot *subtilitas,* qui s'y trouve employé deux fois.

Comme ce mot a un sens simple, et un sens figuré, dans le langage de l'art, à peu près de même qu'en français le mot *finesse;* comme par conséquent il peut exprimer, selon les sujets aux-

quels on l'applique, et la finesse mécanique ou matérielle d'un contour de figure, et sa finesse sous le rapport moral du goût, c'est-à-dire l'élégance ou la grâce de la forme, on comprend d'où peut naître la controverse. Ceux qui ont repoussé, dans leur interprétation, le sens matériel, ont adopté le sens abstrait de ces qualifications morales, créées et accréditées par le goût, pour exprimer les sensations diverses que fait naître la vue d'un beau dessin.

En conséquence, selon tous les commentateurs qui ont repoussé l'idée de ligne géométrique, il n'auroit été question entre Protogènes et Apelles, que de se disputer, à qui auroit dessiné avec le plus d'élégance, de grâce et de délicatesse. Pline, ajoutent ces critiques, n'a voulu exprimer que ces sortes de qualités, puisqu'il *s'est servi* du mot *subtilitas,* qui peut signifier l'élégance d'un contour, aussi bien qu'un *trait menu et délié.*

Mais, n'en déplaise à ces interprètes gratuitement officieux, Pline a usé deux fois aussi, dans son récit, du mot *tenuis* (*lineam summæ tenuitatis* et *tenuiorem lineam.*) Or je ne sache pas que les mots *tenuis, tenuitas,* appliqués aux traits ou contours d'un dessin, puissent avoir d'autre sens

que le sens matériel, je veux dire celui qui se rapporte au peu d'épaisseur d'un trait, et à ce que nous exprimons par les mots *menu, mince, léger, fin, délié,* etc. Si donc Pline a employé deux fois le mot *subtilis,* qui veut dire la même chose, mais qui, à la vérité, peut, au figuré, signifier *élégant,* il a deux fois aussi employé le mot *tenuis,* qui n'est susceptible d'aucune interprétation métaphorique.

Et ici, je le demande, le mot qui a deux acceptions, l'une simple, l'autre figurée, peut-il faire changer le sens du mot qui n'a qu'une seule acception, et une acception simple? Je ne pense pas qu'on puisse l'accorder. La raison et la grammaire veulent, ce me semble, que le mot *tenuis,* qui n'a point d'acception métaphorique, fasse la loi au mot *subtilis,* qui a aussi une acception simple. L'expression figurée ne pouvant pas ici communiquer sa double propriété à l'expression qui ne peut être que simple, il est tout naturel que celle-ci fasse rentrer l'autre dans sa signification primitive. Si le raisonnement et le goût, en fait de peinture et de dessin, refusoient tout accommodement avec cette rigoureuse convenance, je n'y verrois d'autre ressource, que de

changer les mots de Pline, ou de déclarer son texte inintelligible.

Mais il me semble qu'on ne doit ni désespérer aussi promptement de trouver un bon sens dans les paroles de Pline, ni se permettre aussi facilement de changer les leçons des manuscrits. Moins encore doit-on, ce me semble, laissant subsister les expressions d'un auteur, traduire sans en tenir compte, et regarder comme non avenus, les mots qui embarrassent. Cela s'appelle *couper le nœud*.

Celui de ce passage se laisse facilement dénouer, selon moi, pourvu que l'on veuille bien juger les procédés du dessin chez les anciens, autrement que par et d'après les habitudes modernes.

Et d'abord, je prétends que Pline a eu surtout en vue de relever et de faire apprécier, dans les dessins des deux célèbres peintres, le mérite de la finesse matérielle du trait; ce à quoi on ne peut se refuser, d'après les mots *tenuis* et *subtilis* qu'il emploie. Je me propose de montrer ensuite, que cette *ténuité* de trait ou cette finesse graphique, dut être digne de remarque et d'admiration, s'il est vrai qu'elle dut être l'indication, en grand surtout, de la plus étonnante habileté.

Pour s'en convaincre, il faut réunir toutes les

circonstances qui aident à se faire une idée juste des trois dessins en question, et à caractériser le genre d'habileté que leur mérite force d'admettre.

1° Le fond sur lequel ces dessins furent tracés, étoit fort spacieux, *summæ amplitudinis;* ce qui donne à penser, quoique Pline ne l'ait pas dit, que les figures dessinées par ces peintres, n'étoient pas d'une petite proportion. Tout porte à croire (et la saine théorie de l'enseignement de l'art est d'accord avec cette idée) que les anciens avoient, beaucoup moins que les modernes, l'usage d'enseigner et d'apprendre le dessin, c'est-à-dire les formes, les proportions et les variétés du corps humain, d'après de petits exemples et dans des dimensions rapetissées. On peut donc raisonnablement penser, que par suite même de l'habitude des écoles, les figures dessinées du récit de Pline, l'étoient en grand, c'est-à-dire de grandeur naturelle.

2° Les dessins dont il est ici question, ne furent point le résultat d'une étude faite à loisir, et dans l'exécution de laquelle l'artiste peut, opérant à plusieurs reprises, revenir sur son travail, effacer, recommencer et retoucher à son gré ses contours, jusqu'à ce qu'il arrive au degré de finesse, de cor-

rection et de pureté du trait, qu'il désire atteindre. Ici, au contraire, les dessins furent improvisés, c'est-à-dire faits d'un seul jet. Les circonstances de l'histoire ne permettent pas de penser qu'Apelles voulant, au lieu de dire ou d'écrire son nom, le faire deviner par cette plaisanterie d'un nouveau genre, seroit resté assez long-temps pour se laisser surprendre. Protogènes n'étoit absent que pour quelques instans; il rentre, et avant de ressortir, ce qu'il fit immédiatement, il dessine une autre figure. Il sort pour n'être point surpris par le retour d'Apelles. Tout cela indique et prouve une assez grande célérité d'exécution. Les trois dessins furent faits dans le même jour, et avant la fin de ce jour, et tous assez promptement, pour qu'aucun des deux ne fût surpris par l'arrivée de son rival, et assez à temps pour que Protogènes pût retourner sur le port, chercher Apelles, et lui offrir de venir loger chez lui.

3° Ces dessins furent faits avec un pinceau, *penicillo*. Or il faudroit avoir peu de connoissance du maniement de cet instrument, surtout de la nature de celui qui peut servir à tracer des traits, pour ne pas comprendre quelle doit être la difficulté de conduire en grand, et du premier coup,

un trait fin et léger, avec une couleur, sur un fond de bois.

Quiconque appréciera cette circonstance, et la joindra aux précédentes, ne tardera pas à se convaincre, que dans toutes ces données, la finesse et la grande légèreté du trait ne pouvoient appartenir qu'aux maîtres les plus exercés dans l'art de la délinéation.

Le fait de ces trois dessins tracés avec la pointe d'un pinceau, me paroît aussi un point des plus instructifs, et des plus significatifs, pour celui qui, en approfondissant les résultats des arts antiques, cherche à retrouver leurs documens, et les traces de leurs procédés pratiques. Si j'avois à développer le résultat de cette notion devant les maîtres de l'art de peindre, je pourrois en faire sortir quelques inductions théoriques, qui ne seroient peut-être pas sans quelque application utile à la pratique de l'art. Mais afin de ne pas trop sortir du cercle des recherches philologiques, je me bornerai aux réflexions nécessaires, pour justifier la traduction purement littérale de celles des paroles de Pline, qui expriment la finesse graphique des dessins d'Apelles et de Protogènes.

Nous savons fort peu de chose sur les procédés

pratiques de la peinture des anciens; mais ce que Pline a écrit sur Apelles, suffit pour prouver que la pratique et l'enseignement de l'art se divisoient alors, comme à présent, en deux parties, le dessin et la couleur. On apprenoit à dessiner, dans les écoles, sur des planches de buis, bois dur et compacte, sur lequel l'éponge effaçoit à volonté les essais et les fautes de l'étudiant. Mais avec quoi dessinoit-on ? Quel instrument employoit-on, et de quelle nature étoit-il? C'est ce qu'on s'est mis peu en peine de rechercher.

Cependant le genre d'instrument en cette partie est d'une bien plus grande importance qu'on ne sauroit le dire. Oui, l'instrument qu'on s'est habitué à manier dès le commencement, a beaucoup plus d'influence qu'on ne se l'imagine, sur la manière de chacun, dès-lors sur le goût général, et sur toutes les modifications délicates dont l'art de peindre est susceptible.

Il n'est point d'artiste qui ne convienne, par exemple, que selon la nature seule du genre de crayon qui fut mis dans sa main, et avec lequel il contracta l'habitude de tracer ses premières études, sa manière de faire et de sentir fut dirigée, avec plus ou moins de force ou d'attrait, vers tel

ou tel genre, tel ou tel goût. Un crayon tendre et taillé gros, éloigne de la pureté du trait, et porte vers un style plus mou, vers l'effet ou l'harmonie des teintes. Une pierre à dessiner, ferme et aiguë, inspire la correction, la sévérité des formes, et détourne du sentiment d'une couleur moelleuse.

Nous remarquons que les écoles modernes devenues célèbres par leur science dans le dessin, comme celles de Florence et de Rome, qui comptent Léonard de Vinci, Michel Ange, Raphaël, Jules Romain, etc. employèrent presque toujours la plume, dans les esquisses et les dessins d'étude. Aussi ne doute-t-on point que l'habitude de cet instrument, dans ces écoles, ne soit une des raisons, entre autres, qui expliquent ce goût héréditaire, et en quelque sorte impérieux, pour la correction et la pureté des contours. Au contraire, les esquisses et les études qui nous sont parvenues des *maîtres de la couleur,* sont, pour la plupart, à la pierre tendre ou au lavis; et la nature seule dut suggérer aux différens génies, le choix des instrumens qui étoient le plus en rapport avec le but auquel ils tendoient.

Y eut-il dans la peinture des anciens, et ses procédés d'enseignement ou de pratique, une plus

étroite alliance que chez les modernes, sur le point qui semble diviser entre eux le talent du dessin et le don de la couleur? Nouveau sujet de discussion ou de divination, dans lequel je n'essaierai pas d'entrer ici. Je me contente d'en faire mention, pour avoir occasion de dire, que beaucoup d'artistes l'ont jugée, cette alliance, et la jugent encore impossible; se fondant sur l'espèce d'incompatibilité qu'ils trouvent, entre l'exercice de l'instrument auquel on est habitué de devoir un dessin ferme ou correct, et le maniement moelleux du pinceau, qu'il faut obtenir d'un autre genre d'exercice. Toujours est-il certain, que par l'effet d'opposition entre les deux procédés, l'étudiant qui s'est trop exclusivement exercé dans le maniement de l'instrument qui donne de la sévérité au trait, reste presque toujours étranger à la grâce du pinceau, et aux charmes de l'harmonie des couleurs.

Je ne sais si je me fais illusion sur les résultats qu'on peut tirer, à cet égard, du passage de Pline que j'interprète. Il me semble, toutefois, qu'il nous instruit d'un point assez important ici : c'est que deux des plus célèbres peintres de la Grèce employoient avec une extrême habileté le pinceau

pour dessiner, et probablement en grand. Du moins est-il certain et prouvé, que, dans le seul passage des auteurs anciens qui nous soit parvenu, passage où il est question de trois dessins tracés sur un fond en bois, ces dessins nous sont bien décrits comme faits et improvisés au pinceau.

Cela fut-il l'effet du hasard? Je ne saurois le croire. A la cour de Ptolomée, Apelles fit un portrait avec un charbon, qui se trouva sous sa main. Dans l'atelier d'un peintre, il dut trouver tout ce qui étoit nécessaire pour dessiner. Pourquoi choisit-il un pinceau? J'ajouterai que voulant ici faire montre d'habileté, il n'auroit pas pris, pour improviser un dessin, l'instrument dont il n'auroit pas eu l'habitude. S'il prit celui qui, pour produire un trait fin et délié, est sans doute le plus délicat à manier, et s'il lui fit tracer un trait d'une grande finesse, *summæ tenuitatis*, que doit-on en conclure? On est, ce me semble, en droit d'inférer de cela, que le plus célèbre peintre de l'antiquité, le plus versé dans la pratique usuelle du dessin, et qui ne passoit pas un jour sans s'adonner à son exercice technique, avoit pour habitude de faire des traits au pinceau, comme on les feroit de nos jours au crayon.

Ce que je viens de dire d'Apelles s'applique également à Protogènes, qui acceptant le défi, prend le même procédé, *alio colore lineam duxit*. Quelle habitude ne devoit-il pas avoir aussi de dessiner au pinceau, pour riposter sur-le-champ par le dessin au trait, et exécuté plus fin encore, soit de la même figure, soit d'une autre? Oui, cette finesse de trait au pinceau, qu'entre les commentateurs, les uns ont travestie, et les autres ont méconnue, est la preuve, et d'un prodigieux exercice, et d'une habileté non moins merveilleuse.

Y auroit-il donc de la témérité à conclure de ces faits et de ces observations, que l'usage des Grecs, dans l'enseignement, et dans la pratique usuelle et technique de la peinture, étoit de dessiner, c'est-à-dire de former les traits et les contours des figures à la pointe d'un pinceau? La chose admise, ou comme prouvée ou comme extrêmement probable, ne seroit-il pas facile de faire voir quelle supériorité le maniement de cet instrument, qui est aussi celui de l'emploi des couleurs, appliqué à la pratique usuelle du dessin, pourroit avoir sur les pratiques contraires, et les habitudes instinctives qui en doivent résulter?

Ne pourroit-on pas montrer que la pointe du

pinceau, peut, dans l'emploi qu'on en fait pour tracer des traits et des contours, surpasser en finesse tous les autres instrumens graphiques, sans cependant porter la main et le goût de l'artiste à une certaine sécheresse, et à cette espèce de rigidité de contours, qui sont les défauts que l'on reproche aux maîtres renommés pour le dessin? Ne seroit-il pas permis d'expliquer par là, cette amitié entre la couleur et le dessin, qui paroît avoir existé chez les peintres de l'antiquité? Cette critique pourroit paroître un peu subtile elle-même, et futile dans son application. Mais il faut dire que les objets qu'elle touche, sont tributaires d'un sentiment, qui échappe lui-même à toute preuve démonstrative. En y insistant je sortirois par trop du cercle que j'ai voulu me tracer.

Toutefois je ne crois pas m'être éloigné de mon but par cette légère digression, si elle a pu faire sentir en quoi durent consister, quant au fond de l'art, quant à l'effet sensible aux yeux de la manière de dessiner au simple trait, et quant à la finesse matérielle des contours, soit l'usage et la pratique du pinceau, soit l'emploi qu'en firent deux grands peintres, dans l'ouvrage décrit par Pline.

Je prétends donc qu'en effet, et très-réellement,

les mots *tenuis* et *subtilis*, par lesquels il relève le mérite des trois dessins, sont des mots qui, loin de contenir l'éloge ignorant d'une qualité étrangère au mérite réel, et à celui d'une des parties de l'art de peindre, y expriment au contraire une propriété qui dut être plus ou moins, soit le principe, soit le moyen, soit l'effet de sa perfection.

Ce genre de mérite nous le vantons nous-mêmes tous les jours, dans les dessins de nos grands maîtres. Nous disons que la plume de Raphaël eut une finesse des plus remarquables. Nous vantons avec admiration le maniement si sûr et si fin du crayon ou de la plume de Michel Ange, dans les innombrables dessins qu'il a laissés; et cette *subtilité* de trait nous charme. Non qu'on l'admire comme qualité simplement mécanique, mais parce qu'en ajoutant son prix au mérite des formes et de l'invention, mérite auquel elle contribue, elle donne encore une haute idée de la science du dessinateur, de la sûreté de son savoir, de l'imperturbabilité de la main qui obéit à la pensée.

Mais il faut le dire, toutes les difficultés et tous les mérites que l'on aime à admirer dans de petits dessins, faits la plupart à loisir, et fort souvent sur un trait préparatoire au crayon, que la plume

doit remplacer, tous ces petits travaux n'approchent pas du mérite et de la difficulté d'un trait improvisé en grand, et surtout avec le pinceau.

On peut se former de cette pratique une idée approximative, et propre à confirmer l'opinion que nous avons avancée, sur l'exercice habituel du pinceau dans son application au dessin, chez les Grecs, par la multitude devenue aujourd'hui prodigieuse, des vases en terre cuite, dessinés et colorés, que les nécropoles de tant de villes antiques ne cessent point de restituer à l'étude des arts de la Grèce.

Qui ne connoît et n'a eu occasion de connoître, et de distinguer entre ces ouvrages, qu'il faut toutefois apprécier comme des productions plus ou moins manufacturières, les degrés divers de talent dans la composition, d'élégance dans l'ajustement, de régularité dans les proportions, de noblesse et de variété dans les caractères? Mais pour parler de ce qui a un rapport plus direct avec notre sujet, c'est là encore que sur ces innombrables figures dessinées, et on peut le dire improvisées par la pointe du pinceau, on peut compter un assez grand nombre de degrés de finesse de trait et de légèreté dans le rendu des contours. Là aussi on se

convaincra, que les plus beaux dessins sont ceux dont les linéamens offrent la plus extrême finesse de trait.

Quoique sur un assez grand nombre de ces vases, on trouve des noms d'artistes grecs livrés à ce genre de travail, ce qui fait supposer qu'il y eut en ce genre des hommes, dont le talent ne vouloit pas être confondu dans la foule ouvrière du grand nombre, on n'ira pas cependant jusqu'à prétendre qu'un pareil travail ait occupé le pinceau des grands et célèbres artistes. Non, sans doute; mais il y a de ceci une conséquence à tirer, en faveur de l'opinion que nous avons émise, sur la pratique habituelle d'employer au dessin la pointe du pinceau.

Ce qu'il faut dire encore, c'est que les fonds sur lesquels sont tracés les traits de toutes ces figures, nous démontrent qu'elles n'ont point été le résultat d'un calque. On y découvre bien l'empreinte d'un patron, mais beaucoup plus étendu que ne l'est la largeur de la figure. Il paroît qu'on couvroit l'emplacement vague que chacune devoit occuper, pour le soustraire à l'enduit du fond noir. Cet enduit terminé, on mettoit à découvert la place que devoit occuper chaque figure. C'est

sur cet espace que le dessinateur traçoit les traits, que l'on raccordoit ensuite avec l'enduit du fond. C'est là qu'on voit, avec quelle sûreté de main le peintre improvisoit son dessin, sans pouvoir ni se reprendre, ni corriger son trait. Je pense qu'on pourroit défier aujourd'hui le plus habile dessinateur, de faire à main levée et à la pointe d'un pinceau, ce que firent jadis les moindres employés de ces fabriques; tant l'exercice simplement technique du dessin est de nos jours différent de ce qu'il fut autrefois.

Il y auroit sans doute de nombreuses leçons pour la théorie pratique de l'art, à tirer des dessins de ces vases, objet tous les jours croissant, de lumières et de connoissances nouvelles, dans les champs de l'archéologie et des arts antiques. Mais je ne me suis proposé d'en parler ici, que parce qu'ils nous ont découvert et nous prouvent deux points en rapport avec le sujet de cette Dissertation.

L'un, que l'exercice du dessin au simple trait par le maniement du pinceau, fut porté, chez les Grecs, au plus haut degré.

L'autre, que la finesse mécanique du trait, dans les dessins des vases peints dont on a parlé, est

encore aujourd'hui, pour nous, un objet d'admiration, et le caractère généralement distinctif de leur excellence.

C'est sur les plus beaux de ces vases, c'est sur ceux des fabriques les plus renommées, et c'est aux figures du style le plus élégant, ou le plus élevé, que l'on remarque aussi la plus grande légèreté de trait, et l'extrême finesse du pinceau. Ces deux sortes de qualités se montrent de la même manière, c'est-à-dire comme inséparables, dans les dessins de nos grands maîtres modernes. La chose s'explique d'elle-même à celui qui sait, qu'en toute espèce d'art, la perfection qu'on appelle *mécanique,* et la perfection qu'il faut appeler *morale,* sont, entre elles, dans un rapport constant, et dans une dépendance mutuelle.

Le plus habile dessinateur (techniquement, et aussi artistement parlant) est celui qui a le plus et le mieux soumis la partie mécanique de son art, à la science qui doit la guider, et qui, en même temps, a, par la pratique, acquis la plus grande science. Or il est certain qu'un trait fin et léger, est tout à la fois l'indice et le résultat d'une main très-exercée; et comme l'habileté de l'instrument ne va guère sans le savoir qui le guide, on

ne doit pas trouver étonnant que l'admiration des connoisseurs se confonde avec celle des ignorans, sur un genre de mérite qui parle tout à la fois à l'instinct ignorant, comme au sens le plus cultivé par l'étude.

J'applique tout ceci, en finissant, aux traits de dessin faits en grand et au pinceau par Apelles et par Protogènes.

Je dirai que ces deux grands peintres se sont disputé, non pas uniquement, mais bien simultanément, le mérite d'un trait de figure réunissant à d'autres qualités, celle de la finesse graphique des contours.

Je dirai que le mérite de finesse matérielle, si l'on supposoit qu'il n'eût indiqué autre chose que la légèreté de la main, sans les autres mérites d'élégance, de proportion et de vérité imitative, etc. n'auroit jamais été digne du talent de leurs auteurs, et de la renommée attachée à leur ouvrage.

Je dirai qu'indépendamment des autres qualités que ces ouvrages improvisés manifestoient dans leurs auteurs, non-seulement ils eurent celle qu'on désigne par les mots de *finesse du trait*, mais encore qu'ils ne purent point ne pas la posséder au plus haut degré.

Je dirai qu'une extrême finesse de trait, dans une figure dessinée en grand, improvisée d'un seul jet impromptu, et tracée à la pointe d'un pinceau, est la marque la plus infaillible d'une extrême habitude, d'un savoir assuré, d'une main à la fois ferme et délicate, d'un œil prodigieusement juste, et de ce qu'il faut appeler une habileté consommée.

Je dirai qu'en se disputant, dans ces trois figures au simple trait, la prééminence en fait de dessin, il étoit dès-lors naturel que chacun s'efforçât d'enchérir sur son rival, en finesse et en légèreté; et cela, parce qu'il étoit nécessaire que l'homme le plus exercé fût aussi celui qui eût la main la plus obéissante, le pinceau le plus délicat et le plus ductile par le sentiment et le goût, enfin parce que, ce qu'on appelleroit ici, sous son rapport extérieur, métier ou mécanisme, étoit tout-à-fait inséparable de l'art.

Je dirai enfin, que les artistes et les amateurs purent admirer cette finesse progressive de trait, (et de la même manière qu'Apelles et Protogènes l'avoient produite à l'envi) moins, si l'on veut, comme fin, que comme moyen conduisant à la fin de l'art, et moins comme mérite essentiel,

que comme attribut et symptôme de ce mérite.

Dès lors Pline, écho très-certainement, et traducteur de quelques artistes Grecs qui avoient écrit sur leur art, a pu, sans pécher *contre le bon sens*, (ainsi que le prétendent quelques-uns de ses modernes commentateurs) se contenter de relever un des genres de mérite des dessins dont il s'agit, peut-être comme étant celui qui sous le rapport matériel, donne le plus de prise à l'écrivain, pour se faire entendre de son lecteur.

Pline l'a pu faire d'autant mieux, que l'éloge de ce genre ne signifie pas qu'il n'y eût rien autre chose à louer dans ces dessins.

Il a pu le faire avec d'autant plus de raison, que le mérite par lui décrit exista de fait, et dans une progression quelconque, entre les trois dessins, et parce qu'il étoit celui que la tradition avoit le plus fidèlement exprimé.

C'est pourquoi, sans prétendre que les mots *subtilis*, *subtilitas*, ne puissent pas être susceptibles d'une acception *métaphorique*, mais attendu qu'ils se trouvent associés aux mots *tenuis* et *tenuitas*, qui ne comportent que le sens *simple*; et comme l'acception simple, dont le premier mot est également susceptible, devient obligée ici, par l'accep-

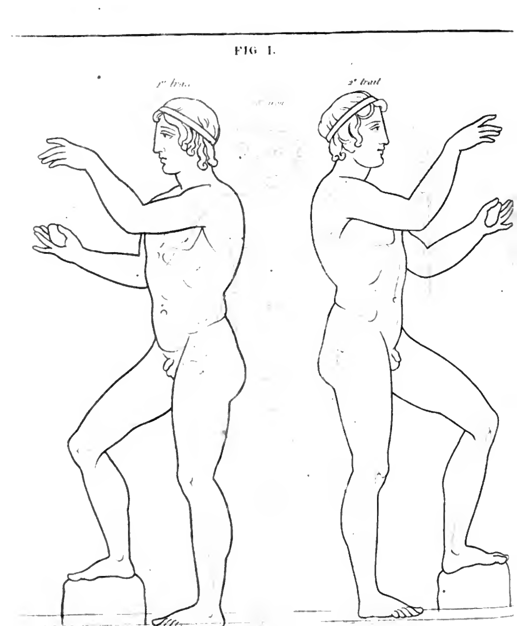
tion exclusive du second terme, comme enfin l'acception simple des deux termes donne un sens juste, conforme aux notions de l'art, et que ne sauroit désavouer un goût éclairé;

Je conclus qu'il n'y a rien à changer dans le récit de Pline, rien à y substituer, rien à y supprimer, ni la moindre expression à détourner de son sens simple.

Je persiste enfin à soutenir, que cet écrivain a rapporté un fait véritable, et l'a narré, dans les termes et de la manière dont pourroit le faire encore aujourd'hui, un homme de l'art, ou un homme de goût, sans pouvoir être accusé soit d'ignorance soit d'une complaisante crédulité.


Digitized by Google

FIG 1.



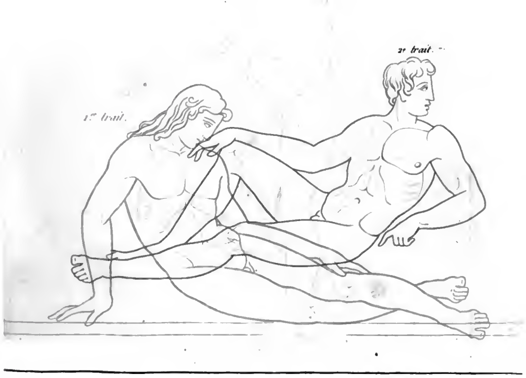
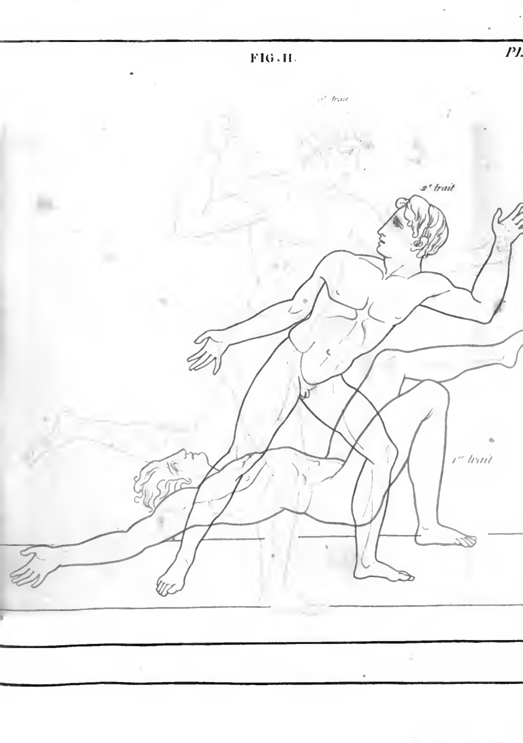

2e trait.
1er trait.




FIG.1.
2e trait
1er trait.


FIG. II.
Pl.
2e trait
1er trait

DISSERTATION

SUR LE

TOMBEAU DE MAUSOLE,

ACCOMPAGNÉE

D'UN ESSAI DE RESTITUTION

DE CE CÉLÈBRE MONUMENT.

I.

Il est peu de monumens d'architecture grecque, qui n'aient dû aux constructions en bois des premiers temps, et aux primitifs usages d'institutions plus ou moins anciennes, les types généraux ou partiels, soit de leurs plans, soit de leurs élévations, c'est-à-dire de leurs masses générales, de leurs combinaisons, et des détails de leurs ornemens.

Ce que cette architecture, relativement à l'imitation qu'elle fit du bois, dans tous les détails des ornemens, et des parties de la modénature,

nous démontre comme un fait positif et incontestable, se découvre avec une égale évidence, dans les ensembles, les masses et les détails de plusieurs de ses plus vastes édifices.

Ainsi les temples, les cirques, les théâtres, les phares, les monumens funéraires, appelés depuis mausolées, furent des constructions de bois façonnées déjà par tout le luxe de l'architecture, avant d'avoir été converties en pierre et en marbre. Les revers d'un grand nombre de monnoies impériales nous montrent les bûchers d'apothéose des empereurs romains, formés de trois ou quatre étages de portiques à colonnes, s'élévant pyramidalement, dans les dimensions, et à l'instar des masses colossales appliquées aux tombeaux en pierre et en marbre, qui remplacèrent les structures en bois de leurs modèles.

On ne sauroit se refuser à croire, que ces pratiques et ces constructions furent empruntées par les Romains à la Grèce, quand on voit que longtemps avant les règnes de leurs empereurs, l'an Ier de la CIIIe olympiade, un magnifique bûcher fut construit à Denis l'ancien, par les soins de son fils, ouvrage que l'historien Timée se seroit plu à décrire. Ce bûcher avoit précédé de quarante-quatre

ans, celui qu'Alexandre fit élever, avec un grand surcroît de luxe, à Ephestion, et dont on trouve la description la plus minutieuse dans Diodore de Sicile.

Si le luxe des bûchers, devenu général à Rome, dut fournir de notables et nombreux modèles pour la grandeur et le luxe, aux tombeaux des empereurs, ce que nous dénotent encore les restes de ceux d'Auguste, d'Adrien, de Septime - Sévère, etc., ne paroîtra-t-il pas naturel de tirer la même conséquence, à l'égard des magnificences de la Grèce, en fait de bûchers, et relativement à l'imitation que l'art dut appliquer aux monumens ou tombeaux (en construction solide et architecturale) des princes et des personnages dont on vouloit rendre la mémoire durable?

En appliquant ces notions préliminaires au tombeau de Mausole, qui donna, par la suite, son nom aux monumens funéraires, il est permis de croire, qu'il en avoit été, plusieurs siècles auparavant en Grèce, comme nous voyons qu'il en fut depuis à Rome.

Il est par conséquent permis de conjecturer, que la masse du tombeau de Mausole fut ou put avoir été inspirée à l'architecture, par l'exemple,

je pourrois même dire, par les modèles que lui présentèrent les constructions temporaires des bûchers, dont les historiens et les médailles nous ont conservé des descriptions minutieusement exactes.

Tel fut le propre de l'architecture grecque, que reposant sur le système imitatif de la construction primitive en bois, c'est-à-dire, que s'étant formée sur des types constans, on peut affirmer qu'elle ne sortit jamais, quant à la partie systématique, d'un ensemble de formes, de rapports, de combinaisons, qui s'est propagé et perpétué jusqu'à notre âge.

Dans le fait, la notion élémentaire du système de tout monument d'architecture grecque, appliquée à tel ou tel ouvrage en particulier, n'est guère autre chose qu'un programme constant, dans les points principaux duquel tous les dessinateurs seront forcés de se rencontrer. Cependant nous ne pouvons nous empêcher de reconnoître encore, que la connoissance devenue de plus en plus exacte, d'un grand nombre d'édifices ruinés de l'antiquité, a jeté des lumières nouvelles sur ceux de ces monumens, qui n'ont conservé les traditions de leur existence passée, que dans les descriptions des anciens écrivains.

II.

Avant notre époque, diverses tentatives avoient eu lieu, en fait de restitutions de monumens antiques, par leurs descriptions. Effectivement le tombeau de Mausole, objet de quelques-uns de ces essais successifs, peut nous présenter, dans cette succession même, une progression de vérité, ou de vraisemblance, due à l'accroissement continu de la connoissance des arts de la Grèce.

On n'oseroit donner le nom de *restitution*, dans le sens indiqué par ce mot, à une image tout-à-fait arbitraire du tombeau de Mausole, qu'on trouve gravée sur une médaille présumée être du XVI[e] siécle, et sur laquelle on lit le mot grec μαυσωλειον. C'est une conception tout-à-fait fantastique, qui ne manque ni de style et de richesse, ni même de goût dans sa composition; mais on n'y trouve d'autre point d'analogie avec la description de Pline, que celui du quadrige placé au sommet de la masse totale, sur quatre ou cinq degrés en retraite.

Si je parle de la représentation qu'a prétendu

faire de ce monument Jean Bernard Fischer d'Erlach, en 1721, c'est pour trouver étonnant, que citant, dans le peu de lignes de son explication, le texte de Pline, il ait produit une composition où l'on ne trouve rien, ou à peu près rien, qui s'y rapporte, quant à l'ensemble, quant aux mesures et aux détails, si ce n'est cette pyramide obéliscale de style moderne, au milieu d'objets discordans, et dont la description de Pline ne fournit aucun élément.

Il me semble fort inutile de faire ici mention d'un dessin du Mausolée imaginé par Corredo élève de Solimène, pour servir de fond au sujet d'un tableau que possède la galerie de Florence, et où le peintre a représenté Artémise dans l'action de boire les cendres de son époux mêlées dans une liqueur. Tout est imaginaire dans cette représentation, plus encore peut-être que dans la précédente. On doit dire toutefois, que ces artistes n'avoient probablement eu ni la connoissance de la description de Pline, ni l'intention de s'y conformer. Ce ne sont que des images fantastiques.

Il n'en est pas à beaucoup près ainsi, de la restitution faite du tombeau de Mausole, par M. de Caylus, en 1753, et qu'accompagne une dissertation

interprétative rédigée par l'auteur (1). Ici la représentation du monument n'est pas un jeu libre de l'imagination. Elle est le produit de la description de Pline, dont le texte a été vérifié avec soin. L'auteur s'est donné très-réellement la tâche de faire accorder l'image, et toutes les parties de sa restitution, avec l'idée qu'en donne la description. S'il n'a pu (selon nous) opérer complétement cet accord, si la disposition de son ensemble s'écarte, sur plusieurs points importans, de celle que la plus simple explication des paroles de Pline doit nous donner, cela est provenu de l'imperfection de ce genre de critique, au temps de M. de Caylus, et du manque des parallèles, que les connoissances nouvelles ont multipliés. Comme les détails de cette discussion reviendront naturellement se placer dans l'analyse critique de notre travail, nous n'en dirons pas ici davantage.

A mesure que les connoissances de l'antiquité se sont accrues, les ouvrages de ce genre de critique ont dû acquérir aussi plus de cette vérité, que procurent soit une meilleure intelligence des textes, soit une connoissance de plus en plus

(1) Mem. de l'Acad. des Inscript. et B Lett. t. 26, p. 321.

étendue des restes des monumens antiques. Ainsi doit-on s'attendre que la restitution du tombeau de Mausole, dont M. le comte de Choiseul (1) a orné son ouvrage, surpasse tous les essais précédens, et par un plus juste rapport avec la description de Pline, et par un goût d'architecture puisé à de meilleures sources. Nous aurons encore l'occasion d'en faire sentir le mérite, et peut-être d'y indiquer aussi quelques défauts, dans le parallèle que nous en ferons avec la restitution que nous proposerons.

III.

Nous ne ferons ici aucune mention détaillée de tous les écrivains anciens, qui ont parlé du *Mausoleum*. Les citations que nous allons en produire, n'auront d'autre objet, que de conduire le lecteur jusqu'à l'époque qui vit consommer sa destruction.

Le plus ancien des écrivains, et celui qui, sans doute, en dut parler le mieux, fut Satyrus (2) qui en avoit été l'architecte, de concert avec Pythéus

(1) Voyage pitt. de la Grèce, t. 1, p. 158. — (2) Vitruv. l. 7. *Præfat.*

auteur du quadrige en marbre, qu'il avoit exécuté pour servir d'amortissement à toute cette grande masse. Selon Vitruve, Pythéus eut aussi part à sa description (1).

Cicéron dans ses Tusculanes (2) a vanté le célèbre monument élevé par Artémise en l'honneur de Mausole son mari.

Dans son septième livre, Vitruve (3) a nommé les artistes qui travaillèrent au *Mausoleum*, et qui, dit-il, lui acquirent la gloire d'être compté au nombre des sept merveilles.

Strabon (4) n'a point oublié, en parlant d'Halicarnasse, de faire mention du célèbre tombeau de Mausole, et de le placer aussi parmi les sept merveilles.

Nons trouvons de semblables mentions dans Properce, Valère-Maxime, Martial, Aulugelle, etc.

Mais il faut distinguer entre les notions dues à tous les écrivains qui en ont parlé, celles qu'on en trouve dans Pausanias et chez Lucien.

Selon le premier de ces écrivains (5), le monument d'Halicarnasse, qu'il avoit vu, étoit si merveilleux par sa grandeur et sa magnificence,

(1) Plin. l. 36, ch. 4. —(2) Cic. Tuscul. 3, §. 31.—(3) *Ibid.* —(4) Strab. l. 14, p. 656. — (5) Paus. Arcad. cap. 19.

que les Romains pleins d'admiration pour cet ouvrage, avoient donné, chez eux, le nom de mausolée à tous les tombeaux susceptibles de quelque renommée.

Dans un de ses Dialogues des morts (1), Lucien a introduit Diogènes et Mausole. Ce dernier se vante d'avoir un tombeau d'une grandeur et d'une beauté telles, qu'aucun autre mort n'en a eu un semblable. Il parle et de l'art avec lequel y sont sculptées des figures d'hommes et de chevaux, et aussi de la beauté d'une matière, dont on auroit peine à trouver l'équivalent dans aucun temple.

Nous avons cru ne devoir citer qu'à la suite des précédens écrivains, Philon de Byzance, que quelques-uns ont confondu avec l'ancien architecte Philon, mentionné par Vitruve (2), mais que l'on croit être un sophiste d'un âge très-postérieur, et auquel on a attribué l'ouvrage assez insignifiant *de septem Orbis Spectaculis*, dont les deux dernières descriptions, au nombre desquelles étoit celle du *Mausoleum*, ne nous sont point parvenues.

(1) Dialog. 24. — (2) L. 7. Præfat.

Aux autorités historiques du monument de Mausole, nous nous sommes également abstenu de joindre ici celle de Pline, précisément parce qu'étant de beaucoup la plus importante, puisqu'elle présente la description complète de l'édifice (du moins quant aux masses principales), elle doit devenir la base essentielle de cette Dissertation, et de l'essai nouveau de restitution, que nous nous proposons de substituer à ceux qu'on a déjà tentés.

IV.

Pour compléter ici, en les portant jusqu'aux temps modernes, les notions historiques de l'existence du *Mausoleum*, il faudroit entreprendre différens genres de recherches des événemens politiques et militaires, dont la Carie fut le théâtre. Elle avoit subi avec le reste de l'Asie-Mineure, toutes les catastrophes que lui fit éprouver l'ambition des successeurs d'Alexandre. Le héros macédonien n'avoit pu que porter envie à la magnificence du monument funéraire d'un des roitelets de l'Asie, (*regulus*) et il le respecta. Quoique totalement déchue de son ancienne puissance, on ne voit pas qu'Halicarnasse, au milieu

des guerres de ce temps, ait essuyé dans ses édifices aucun désastre, et rien n'indique que le *Mausoleum* ait reçu alors le moindre outrage.

L'histoire des événemens ou des vicissitudes que purent subir postérieurement la ville d'Halicarnasse, et par suite son *Mausoleum*, nous engageroit dans une série de détails étrangers à notre objet, et qui ont été recueillis par M. de Sainte-Croix (1).

Il résulte de ces recherches, que le monument a dû rester intègre jusqu'au commencement du xv[e] siècle, où le grand-maître des chevaliers de Saint-Jean de Rhodes, en 1404, s'empara de l'ancienne citadelle fortifiée autrefois par Alexandre. Mais il ne tarda point à l'abandonner, et il éleva une nouvelle forteresse, sur les ruines du Palais de Mausole, qui depuis fut appelé *Château-Saint-Pierre*. A l'épaisseur des murs, fut bientôt jointe l'élévation de nouvelles tours. Ces travaux furent commencés d'après le plan, et sous la direction d'un chevalier allemand, Henri Schlegelholt. Les restes des anciens monumens, surtout ceux du tombeau de Mausole, entrèrent, pour une partie,

(1) Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres, sur les princes de Carie, t. 2 de la classe d'hist. et de litt. ancienne.

dans la construction de ce nouveau fort, qui ne put être achevée que les années suivantes.

On peut, dit M. de Sainte-Croix, assigner trois époques principales à la destruction du tombeau de Mausole. La première est celle de la construction du château de Saint-Pierre, par Naillac, qui n'y employa cependant pas tous les matériaux que lui offroit le tombeau, puisqu'en 1572, les restes de ce monument attirèrent l'attention des Vénitiens qui accompagnoient Pierre Mocénigo, dans sa glorieuse expédition de l'Asie-Mineure. La seconde époque est celle de d'Aubusson, qui ordonna de réparer le château de Saint-Pierre; et la troisième précéda immédiatement la prise de Rhodes. Ce qui concerne cette dernière époque n'est pas établi sur une simple induction, mais se trouve encore attesté par le rapport formel d'un témoin oculaire, Claude Guichard, auteur d'un ouvrage sur les funérailles des anciens, et qui nous a conservé ce rapport d'autant plus précieux, que c'est le seul que l'on ait sur la manière dont fut opérée cette destruction (1).

(1) Tom. 2. Mém. de l'Acad. des Insc. etc. Mémoire de M. de Sainte-Croix.

V.

Avant de procéder à en réparer, par la critique, autant qu'il est possible, les trop irréparables effets, nous allons citer la description la plus complète de toutes celles que les écrivains anciens nous ont laissées du monument de Mausole, et qui appartient à Pline. (*l.* 36, *c.* 5.)

Opus *id ut esset inter septem miracula maximè artifices fecere. Patet ab austro et septentrione sexagenos ternos pedes, brevius à frontibus. Toto circuitu pedes quadringenos* XI, *attollitur in altitudinem* XXV *cubitis. Cingitur columnis* XXXVI, *Pteron vocavere. Ab oriente cœlavit Scopas, à septentrione Bryaxis, à meridie Timotheus, ab occasu Leochares. Priusquam peragerent, regina Artemisia, quæ mariti memoriæ id opus extrui jusserat, obiit. Non tamen recesserunt nisi absoluto jam, id gloriæ ipsorum artisque monumentum judicantes, hodieque certant manus. Accessit et quintus artifex; namque supra Pteron pyramis altitudine inferiorem æquavit* XXIV *gradibus in metæ cacumen se contrahens. In summo est quadriga marmorea quam fecit Pythis. Hæc adjecta* CXL *pedum altitudine totum opus includit.*

« C'est aux sculpteurs Scopas, Briaxis, Timo-
» thée et Léocharès, que le monument de Mau-
» sole dut l'honneur d'être mis au rang des sept
» merveilles du monde.

» Du côté du midi, ainsi que de celui du nord,
» il a *soixante-trois pieds* de large. Il en a moins
» des deux côtés, qui lui servent de fronts. La
» mesure de tout son circuit est de *quatre cent*
» *onze pieds*. Sa hauteur est de vingt-cinq cou-
» dées. Il est environné de trente-six colonnes.
» On a donné à cette colonnade le nom de *Pteron*.
» Le côté du levant fut sculpté par Scopas, celui
» du nord par Briaxis; Timothée sculpta le côté
» qui regarde le midi, et Léocharès la face du
» couchant. La reine Artémise, qui avoit fait éle-
» ver ce monument en l'honneur de son mari,
» mourut avant que ces artistes eussent terminé
» leur ouvrage. Toutefois ils voulurent l'achever,
» et pour leur propre gloire, et pour celle de
» l'art. Noble concours, dans lequel ils continuent
» de se disputer, encore aujourd'hui, le prix. Un
» cinquième artiste vint joindre son travail au
» leur. Au-dessus de la colonnade il éleva un
» corps pyramidal, ou allant en diminuant, dans
» la forme d'une *meta*, se composant de vingt-

» quatre degrés, et dont l'ensemble égale en hau-
» teur celle de la partie inférieure. Au sommet
» de la pyramide est un quadrige en marbre de
» la main de Pythis. Cette addition porte à 140
» pieds l'élévation totale du monument. »

D'où il résulte qu'en réduisant les pieds grecs en pieds français, la mesure du monument, dans tout son ensemble, doit comporter 130 pieds de hauteur.

On citeroit fort inutilement ici les mentions qu'en ont faites plusieurs des auteurs anciens. Elles sont toutes beaucoup plus abrégées que celle de Pline, et ne fournissent aucun détail propre à servir d'autorité dans la restitution que nous comptons en faire. Il faut toutefois excepter le passage de Lucien, dans un de ses Dialogues des morts, et qui porte : ἵππων καὶ ἀνδρῶν ἐς τὸ ἀκριβέστατον εἰκασμένων λίθου τοῦ καλλίστου. Il y avoit donc des bas-reliefs représentant des combats de cavalerie.

VI.

C'est une des propriétés de l'architecture grecque, de donner facilement à retrouver, par la mesure, quelquefois d'une seule partie d'édifice, les mesures soit des autres parties, soit de la totalité de

son ensemble. Nous avons ici deux élémens de divination en ce genre; l'un général, qui consiste dans la notion de la hauteur totale du monument, qui, de 140 pieds grecs, doit se réduire à 130 pieds français (sauf de légères variétés); l'autre particulier, qui repose sur la notion de la pyramide avec son quadrige, lequel, dans le calcul de la hauteur totale, (*Hæc adjecta* CXL *pedum*, etc.) nous donne la certitude, que le tout ensemble de l'élévation se divisoit en deux parties égales.

Quant à la partie supérieure, se composant d'une pyramide ayant vingt-quatre marches, et d'un quadrige, on voit que l'évaluation de ces deux élémens, dans leur mesure, ne peut donner lieu qu'à des différences extrêmement légères, et qui ne sauroient affecter d'une manière sensible, la dimension réelle que comporte ici leur restitution par le dessin.

La partie inférieure à la pyramide, ou celle qui forme véritablement la masse principale et la plus importante du Mausolée, ne paroît pas offrir une analyse de mesures aussi arithmétiquement certaine. Cependant on va voir qu'il y a encore lieu d'arriver, sur ce point, au degré de vraisemblance

qui, en ce genre de restitution, doit passer pour la vérité telle que le sujet la comporte.

Pline, en effet, nous donne soixante-trois pieds, pour mesure de sa plus grande largeur; 63 *pieds* grecs (*sexagenos ternos pedes*). Or ces 63 pieds grecs, réduits en mesure française, donnent 58 *pieds* à la largeur du corps principal.

Que si maintenant on veut ordonner, sur cette largeur de 58 pieds, pour chacune des deux plus grandes faces du monument, les colonnes qu'elles comportent, on trouvera que chaque grande face devoit présenter douze colonnes, et chacune des deux petites faces, huit, en comptant deux fois les colonnes d'angle.

Si donc on donne à chacune des douze colonnes de chaque grande face, *deux pieds* de diamètre, on trouvera 24 *pieds*.

Les *douze* colonnes produisent *onze* entrecolonnemens, lesquels évalués chacun à 3 *pieds*, donnent 33 pieds, mesure qui ajoutée à celle des diamètres, donnera 57, ou si l'on veut 58 pieds, différence insignifiante dans une semblable restitution, et dont beaucoup de petites variétés peuvent rendre compte.

VII.

Voilà pour la largeur du monument, largeur évaluée dans ce qui en fit le corps principal, et à laquelle les saillies de l'entablement et du stylobate ne sauroient ajouter qu'un supplément peu sensible. Nous verrons plus tard à compléter, dans l'ensemble de l'élévation, les détails qui justifieront la mesure donnée par Pline, au circuit total de la masse.

Cherchons maintenant dans la connoissance indubitable que nous en fournit la description de l'écrivain, ce que fut, avec certitude, la hauteur générale et ensuite la largeur totale de l'ensemble. Nous n'avons trouvé jusqu'ici, et reconnu comme incontestable, que la mesure de la pyramide, avec son couronnement, et celle du *peripteron*, mais sans l'addition, (relativement à la hauteur générale) soit de son entablement, soit de ce qui dut, par un ou plusieurs profils et petits degrés, servir d'accompagnement à sa partie inférieure.

Quant à l'entablement d'un ordre ionique, (car on ne sauroit supposer en Asie, pour un semblable monument, d'autre ordre que l'ordre originairement asiatique) on sait que, d'après les exemples

réputés classiques, sa hauteur est ordinairement du quart de celle de la colonne. Or la hauteur de celle-ci, d'après la mesure de son diamètre, étant supposée de 14 à 15 pieds, l'entablement aura eu en élévation de trois à quatre pieds. Donc la hauteur totale de l'ordre, aura été de 19 *pieds* avec son entablement.

En y ajoutant les petits degrés dont on vient de parler, nous posons 20 *pieds* de hauteur pour l'ordonnance totale des colonnes ioniques.

Maintenant, en récapitulant la mesure en hauteur de la pyramide, à partir de son couronnement, faisant, comme l'a dit Pline, moitié de la hauteur générale ou de 130 *pieds* français, nous trouvons jusqu'à la plinthe supportant les bases des colonnes, une hauteur qui ne sauroit être de plus de 95 *pieds ;* (savoir 75 pieds pour la pyramide, et 20 pieds pour le peripteron.)

VIII.

Restent donc 35 pieds à employer, dans l'élévation totale et générale du monument.

Si les élémens sur lesquels nous cherchons à établir la masse et l'ensemble de notre restauration, résultent de la certitude même des mesures

de la description de Pline, on devra voir, que dans la combinaison que nous présentons, il n'y a rien d'arbitraire, quant aux masses principales, puisqu'elles sont le résultat forcé du texte de l'écrivain antique.

M. de Choiseul, dans sa restitution du Mausolée, a cru devoir élever son ensemble architectural, sur un *terre-plein* de quinze degrés, qui d'abord doivent paroître une contre-partie tout au moins oiseuse, des degrés de la pyramide. Sans doute il eut besoin de ce supplément d'élévation, tout banal ou parasite qu'il puisse paroître, afin de motiver l'excédant d'espace nécessaire pour rendre compte, tant bien que mal, des *quatre cent onze pieds*, que Pline donne au circuit du monument (*toto circuitu pedes quadringenos undecim.*) Il suffit de considérer le dessin dont on parle, *pl.* 98 *du Voyage pittoresque de la Grèce, tome* Ier, pour éprouver l'effet désagréable du Mausolée ainsi placé, dans son élévation, entre deux escaliers. Il me semble que l'on ne pouvoit trop s'étudier à trouver une composition, qui dût donner de grands espaces aux inventions des quatre sculpteurs.

En comparant, dans le *Voyage pittoresque* déjà

cité, la restitution du tombeau de Mausole, à celle que nous proposons, nous croyons encore y devoir blâmer le parti pris par le dessinateur, de faire porter immédiatement sur les colonnes du péribole, la masse de la pyramide. Il nous semble, qu'indépendamment d'un effet désagréable en apparence, et vicieux en réalité, toutes les convenances doivent faire porter en dessin, comme la réalité l'eût aussi voulu, sur les murs du corps de bâtiment, une masse aussi considérable de construction.

Il y a peu de difficultés, et, par conséquent, peu de diversités d'opinion sur la masse du stylobate. L'emploi nécessairement restant des *trente-cinq pieds*, s'appliqueroit à de petites variétés de mesure près, et se répartiroit entre la hauteur du stylobate, et celle du grand terre-plein, ou mur de terrasse servant de soubassement général à toute la masse. Nous croyons qu'une hauteur de 10 pieds, y compris deux ou trois degrés pour le stylobate, donnera un accord suffisant entre ces deux parties. Les huit pieds restant de son élévation, auront très-naturellement fourni aux sculpteurs un champ propice à la sculpture en bas-relief.

Pline, en donnant quatre cent onze pieds de

circuit au monument, n'a pu entendre parler que du terre-plein qui entroit aussi dans l'ensemble de son élévation. En réduisant les 411 pieds grecs à 388 pieds français, il résulte de ce calcul, que la saillie de la masse ne devoit pas, vu sa hauteur de 25 pieds, en isoler par trop l'effet de celui du stylobate. Au contraire sa grande élévation devoit en perspective l'en rapprocher, et ce rapprochement visuel devoit contribuer à l'effet de grandeur du tout ensemble, effet qui se trouve amoindri dans le dessin de M. de Choiseul, par la grande montée de degrés, qu'il a substituée à la simplicité d'un grand soubassement.

IX.

Jusqu'ici nous nous sommes bornés à calquer, si l'on peut dire, notre restitution du tombeau de Mausole, et véritablement mot pour mot, sur le texte littéral de la description de Pline. Cette description, aussi claire qu'elle est simple, s'est prêtée avec beaucoup de facilité, à se laisser traduire en lignes architecturales. Or les mesures particulières des masses principales, ne sauroient manquer (tel est le privilége de l'architecture grecque) de reproduire avec certitude les masses

secondaires d'un ensemble qui se développe de lui-même.

Cependant Pline, en se bornant à la mention de ces masses et de leurs mesures, nous a laissé dans l'ignorance presque entière de la partie décorative. Si l'on excepte la mention du quadrige qui couronnoit le sommet du monument, nous n'apprenons de lui, sur tout le reste, autre chose, sinon que quatre sculpteurs célèbres, Scopas, Briaxis, Timothée et Léocharès, s'étoient divisés entre chacun d'eux, chacune des quatre faces du corps principal, excepté le *pyramidium*, auquel Pythis ajouta un quadrige en marbre. Il peut donc être permis de chercher à se faire quelque idée de la partie décorative d'un monument, qui, d'après le silence de Pline sur l'auteur de sa construction, ayant eu très-probablement pour architectes les quatre sculpteurs susnommés, annonce assez, par l'intérêt qu'ils mirent à poursuivre l'entière exécution de leurs travaux, même après la mort d'Artémise, qu'ils avoient attaché leur gloire à la confection d'un monument, dont la partie architecturale avoit été aussi leur ouvrage.

X.

Pour commencer cette sorte de divination de bas en haut, c'est-à-dire par le soubassement, il nous paroît que plus d'un objet accessoire pouvoit, en donnant de l'intérêt à sa masse, la lier d'une manière avantageuse au reste d'une élévation ornée de toutes les richesses, que l'art des quatre sculpteurs avoit dû naturellement y prodiguer.

Si nous consultons de semblables soubassemens dans l'antique, nous trouvons des tombeaux dont les détails peuvent nous autoriser, par exemple, à donner une plinthe profilée au terre-plein du monument de Mausole, ensuite à découper ses superficies en refends. Nous trouvons des exemples, soit de colonnes élevées en dehors aux quatre angles, comme à la pyramide de Cestius, soit de pilastres angulaires, comme au soubassement du mausolée d'Adrien, soit de groupes de figures, soit de trophées. Nous trouvons que ces soubassemens ayant une plinthe profilée dans leur partie inférieure, ne pouvoient pas manquer d'être couronnés par un entablement, avec un profil large et simple. Nous croyons aussi qu'une porte véritable ou feinte

pouvoit occuper le milieu de l'espace, surtout dans l'un des deux grands côtés.

Le monument de Mausole ayant été (très-probablement) quant à son architecture, l'ouvrage de quatre sculpteurs, il est fort probable qu'ils n'y épargnèrent point les objets de décoration dépendans de leur art. Aussi ne trouverions-nous point étonnant, qu'ils aient pu établir, dans les diverses périphéries, et même dans l'inférieure, quelques ouvrages de sculpture, tels que des trophées, qui placés de distance en distance, auroient pu rompre l'uniformité d'une trop longue ligne, et établir, quoiqu'à des degrés différens, un accord décoratif entre les différentes zones de la composition. Voy. *la planche ci-jointe.*

XI.

Mais la partie qui dut occuper avec le plus de vraisemblance le génie de la décoration, paroît avoir été celle du stylobate, auquel nous avons donné une hauteur de dix pieds, en y réservant deux pieds pour les profils, ce qui auroit fourni un champ de huit pieds en hauteur, à la sculpture des bas-reliefs dont nécessairement cet espace fut rempli. Il ne pouvoit, dans le fait, s'en trouver

un plus propice, plus à la portée du spectateur. C'est à de semblables ouvrages, que doit, probablement, se rapporter le passage de Lucien (1), dans son dialogue entre Mausole et Diogène, où le premier vantant les merveilles de son tombeau, parle *des figures d'hommes et de chevaux, de la plus belle sculpture en marbre, et telle qu'on en trouveroit difficilement la pareille dans les temples.* ἵππων καὶ ἀνδρῶν ἐς τὸ ἀκριβέστατον εἰκασμένων λίθου τοῦ καλλίστου, οἷον οὐδὲ νεὼν εὕροι τις ἂν ῥαδίως. On peut donc inférer de là, qu'entre les sujets de sculpture du tombeau de Mausole, il y avoit des compositions représentant des actions de guerre et des combats de cavalerie.

XII.

Faute de renseignemens sur les espaces lisses d'architecture, qui purent recevoir convenablement des compositions de sculpture en bas-reliefs, nous nous bornerons à les indiquer, laissant au goût du lecteur, à choisir ceux qui lui paroîtront préférables. Or on ne peut dissimuler que la frise de l'entablement ionique n'ait dû être un

(1) Dialog. des Morts, 24.

de ces emplacemens, où la sculpture, d'après un très-grand nombre d'exemples, se seroit développée avec beaucoup d'avantages.

Richard Dalton, dans son ouvrage des *Antiquities and views in Grece and Egypt*, a publié une courte relation sur Halicarnasse, accompagnée de sept planches, représentant une suite nombreuse de dessins, d'après des bas-reliefs en marbre, où sont figurés, en manière de frise, des combats d'Amazones. Ces bas-reliefs n'ont pu être que les morceaux détachés d'une très-longue frise actuellement composée de onze dalles de marbre, plus ou moins longues, mais toutes d'une même hauteur. Elles se conservent, encastrées dans les murs du château de *Bodrom* (jadis Halicarnasse.)

Dix de ces bas-reliefs ont pour sujets les combats des Amazones. On ne sauroit, d'après la médiocrité du dessin et de la gravure qui en retracent la composition, juger du mérite de leur sculpture. Dalton, qui les avoit vus et dessinés, ne fait pas difficulté de présumer que ces morceaux proviennent du tombeau de Mausole, où ils auroient pu figurer, comme ornemens de la frise. On doit avouer que cette conjecture a pour soi une assez grande probabilité. Permis encore d'affirmer, d'a-

près l'uniformité de mesure, en hauteur, de toutes ces dalles, qu'elles durent faire l'ornement d'une frise.

Pourquoi ces sculptures échappées à la destruction d'Halicarnasse, n'auroient-elles pas été celles de la frise du Mausolée? Et ce sujet des Amazones, reproduit tant de fois, et sur tant d'ouvrages, auroit-il manqué de convenance, sur le monument élevé par Artémise?

Quoi qu'il ait pu en être, nous avons dû signaler le champ de la frise du Mausolée, comme un des plus propres à exercer le ciseau des quatre sculpteurs.

XIII.

Notre intention ici, devant se borner à indiquer les emplacemens qui purent paroître propres à recevoir les compositions des divers sculpteurs, nous avons dû, selon les nombreuses autorités des monumens, placer la surface de la frise de l'ordre ionique, au premier rang des membres de l'ordonnance, susceptibles de recevoir des séries de figures en bas-reliefs.

Mais nous ne pouvons nous dispenser encore de

présenter le mur du corps de construction, c'est-à-dire, celui qu'on appelle *Cella* ou *Naos*, dans un temple, comme ayant pu, d'après de notables exemples, recevoir ici les plus nombreuses séries de bas-reliefs : témoin les murs de la *Cella* du Parthénon d'Athènes; témoin tous les temples, dont les murs de leurs pronaos, offrent partout des séries plus ou moins nombreuses de bas-reliefs.

Les architectes du Mausolée ayant tous été de célèbres sculpteurs, il est bien probable qu'ils ne durent point être très-économes des richesses de leur art. Dans l'Asie surtout, le goût de ce luxe avoit été dominant; et plus d'un monument d'architecture encore subsistant (1), dépose plutôt de l'exubérance, que de l'économie des richesses de la décoration applicable aux édifices.

XIV.

La série que nous parcourons ici des divers emplacemens où purent se développer, à l'envi, les ambitions et les talens des quatre sculpteurs du *Mausolée*, n'a point pour objet de presenter à la restitution du monument, la nécessité d'occuper

(1) *Voy.* Voyag. du comte de Choiseul, la note p. 116.

tous les espaces par des sculptures, mais seulement un choix raisonné d'ornemens appropriés à son caractère et aux masses de son architecture.

Ainsi n'ayant jusqu'ici proposé et parcouru que des sujets de sculpture en bas-relief, rien ne doit nous empêcher de conjecturer, et avec beaucoup de probabilité, que la *statuaria*, ou sculpture en statues et en groupes de ronde bosse, dut trouver à s'y exercer sur des sujets, que nous voyons avoir été on ne peut pas plus multipliés dans les monumens funéraires. Nous voulons parler des groupes de Castor et Pollux, si souvent répétés aux angles des sarcophages. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'a été reconnue cette destination, comme ayant pu être celle des groupes en colosses de Castor et Pollux, soit ceux qui ornent à Rome la montée du Capitole, soit ceux qui s'élèvent sur la place de *Monte Cavallo*. De semblables colosses auroient été appliqués à leur emploi le plus probable, s'ils eussent occupé les angles soit du terre-plein ou soubassement général, soit du stylobate proprement dit, dans la masse générale du tombeau de Mausole. Cette idée n'est pas nouvelle. Elle n'a point échappé au dessinateur, qui, dans le recueil des *Sepolcri antichi*, par Pietro Santi

Bartoli, a donné la restitution complète du mausolée d'Adrien. On y voit, aux deux angles du terre-plein, représentés les colosses de *Monte Cavallo*.

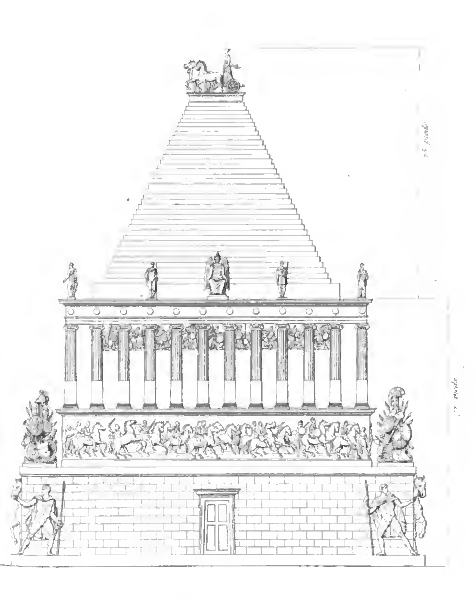
XV.

Peu de monumens d'architecture, chez les anciens, ont été susceptibles de recevoir un plus grand nombre, et avec une glus grande variété, des inventions et des richesses de la sculpture en bas-relief et en ronde bosse. On sait assez qu'il étoit dans la nature des tombeaux, et dans leur convenance, de porter au-dehors de la masse architecturale, la presque totalité des dépenses décoratives. Cette considération doit donc autoriser à présumer que les quatre sculpteurs du Mausolée, auront cru et dû entrer dans les vues d'Artémise, en appliquant toutes les ressources de leur art, et le plus grand nombre des sujets de sculpture en bas-reliefs, en statues, en groupes, en trophées, aux différentes masses, et aux corps variés de la construction.

Permis dès lors, dans une restitution où l'on ne prétend rien affirmer, mais où l'on se contente de laisser au lecteur le choix entre le plus et le moins, permis, disons-nous, de proposer plus d'un genre

de sujets de décoration et d'ornement, pourvu qu'ils trouvent dans l'antiquité de nombreux témoignages de leur emploi.

Nous croyons donc pouvoir mettre dans ce nombre, les trophées en sculpture, du genre de ceux qui, par exemple, ornoient jadis sous le nom de trophées de Marius, la balustrade de la montée du Capitole. Certes, de pareils morceaux, placés soit aux angles des soubassemens ou stylobates du corps de bâtiment principal de notre Mausolée, y auroient produit un fort bon effet. Une belle et très-convenable place eût été encore pour des statues, le sommet de la corniche du monument, en avant de la naissance de la pyramide, soit que leur nombre eût répondu à celui des colonnes, soit qu'elles eussent occupé simplement les angles, et quelques parties de l'espace décrit par l'entablement.



RESTITUTION

DU TOMBEAU DE MAUSOLE

d'après la description de Pline L. 36 C. 5.

DISSERTATION

SUR LA

STATUE ANTIQUE DE VÉNUS,

DÉCOUVERTE DANS L'ILE DE MILO.

I.

Depuis que le luxe des statues fut devenu un besoin dans toutes les parties de l'Empire Romain, il arriva, comme on peut le croire, que le nombre soit des ouvrages médiocres, soit des copies redites d'autres copies, devint mille fois plus considérable que celui des grands modèles et des originaux. Ces derniers furent encore ceux dont le temps nous a le plus envié la conservation. Naturellement ceux de ces originaux (et ce fut le plus grand nombre) que leur matière rendoit précieux, durent le plus infailliblement subir les effets de la barbarie. A l'égard des ouvrages en marbre, les seuls à peu près que le génie de la destruction nous ait laissé parvenir, on sait assez

qu'il s'en étoit fait pour Rome en Grèce, et par des Grecs à Rome, une prodigieuse fabrication, et cela dans des temps très-postérieurs aux beaux siècles de l'art.

Si c'est, sans aucun doute, à cette classe qu'appartient ce nombre toujours croissant de statues que des recherches continuelles à Rome ne cessent pas de reproduire, c'est dire assez que l'immense majorité de ces ouvrages doit être de productions dégénérées, de copies ou de répétitions, dont toutefois on est très-éloigné de prétendre contester l'influence, l'intérêt et l'utilité, sous toutes sortes de rapports.

La multiplicité des productions antiques en a propagé le goût chez toutes les nations, et la propagation de ce goût a contribué à rendre encore les découvertes de plus en plus nombreuses en Italie. Mais de là aussi est résulté un nouvel effet sur l'opinion et sur la critique. Celle-ci est devenue plus difficile dans ses jugemens. Au commencement on faisoit de chaque ouvrage découvert un original, et chacun étoit réputé le chef-d'œuvre d'un célèbre statuaire grec. Mais plus, avec les découvertes nouvelles, les parallèles se sont multipliés à Rome, plus l'opinion sur l'origina-

lité des meilleurs ouvrages, et des plus beaux, est devenue problématique. Le sol même de Rome, loin d'offrir une garantie du mérite en question, a semblé élever contre ce mérite une objection, ou du moins une présomption défavorable. Dans l'esprit de quelques-uns, l'Italie ne parut plus être qu'une sorte de marché secondaire des ouvrages grecs. On avisa aux moyens de s'en procurer de la première main, si l'on peut dire, en remontant aux sources mêmes de l'art.

Bientôt, en effet, la passion des découvertes étendit le cercle de ses recherches. Depuis quelques années, des compagnies se sont formées, des voyages ont été entrepris, pour aller fouiller la Grèce et ses îles, les côtes de l'Asie mineure et les rives du Nil. Déjà d'abondantes récoltes ont payé les avances et le zèle des investigateurs. On les a vus, partis des divers pays de l'Europe, se disputer le sol de l'Égypte, et le privilége d'en remuer les débris; comme on vit, dans d'autres temps, d'autres sortes de conquérans se disputer les terrains du nouveau monde. Puisse l'esprit de conquête ne jamais produire de plus sérieuses contestations!

Toutefois l'on aimeroit mieux que ces disputes

eussent lieu sur le sol de la Grèce. L'Égypte, en fait d'art, fut et sera toujours stérile. Un plus grand nombre de monumens n'ajoutera jamais rien à ce qu'un plus petit nombre nous peut apprendre, sous le rapport de l'invention et de l'imitation de la nature. De fait (la chose entendue dans le sens moral) il n'y eut et il n'y a en Égypte qu'une seule figure, une seule tête, un seul édifice, un seul bas-relief, une seule peinture. L'Égypte en tout fut condamnée à l'uniformité; et les seules différences qu'un œil exercé puisse apercevoir entre ses ouvrages, se réduisent à un plus ou à un moins de fini dans le travail mécanique.

Il en fut tout autrement des ouvrages de l'art des Grecs. Quand nous aurions cent mille statues, cent mille morceaux, émanés directement ou indirectement de leurs écoles, demain on peut en découvrir un qui nous révèlera, dans un genre ou dans un autre, une manière de voir ou d'imiter la nature, différente de ce qu'on connoissoit, et supérieure à la manière des ouvrages qu'on possédoit; sans compter ce que peuvent toujours offrir de nouveau les innombrables variétés du génie, pour ce qui concerne la compo-

sition des sujets, le développement des actions, et l'expression des passions ou des sentimens de l'ame, par les mouvemens du corps et du visage.

C'est qu'en Grèce l'artiste avoit toute la mesure de liberté nécessaire pour rendre ses propres pensées, et imprimer à son ouvrage l'empreinte de sa façon de voir la nature. C'est enfin qu'en Grèce les ouvrages de l'art étoient des images de la nature, et qu'en Égypte ils n'étoient que les signes obligés d'une écriture consacrée, et aujourd'hui illisible.

II.

Ce sentiment sur l'art des Grecs vient, ce me semble, d'être confirmé par la découverte faite dans l'île de *Milo*, en 1820, d'une statue de Vénus, achetée sur le lieu même par les soins de l'ambassadeur de France à la Porte Ottomane, M. le marquis de Rivière, qui l'a fait transporter à Paris, où elle est arrivée vers le milieu de février 1821, et qui l'a offerte au Roi, le 1er mars suivant (1).

(1) Il faut aussi payer un tribut de reconnoissance à M. de Marcellus, fils de l'honorable député de ce nom, et secrétaire de M. l'ambassadeur, pour le zèle, l'adresse et l'activité

Je pense que cette statue est propre à nous faire prendre, sur le genre de beauté idéale qui appartient à l'imitation de la nature féminine, une idée de l'art des Grecs supérieure peut être à celle que les statues déjà connues de cette nature nous avoient donnée jusqu'à présent. Je pense qu'elle nous révèle un style, un caractère, et une manière de faire, qui dut être celle d'un des plus célèbres maîtres de la Grèce ou de son école. Je crois, en outre, que certains parallèles et quelques analogies pourront nous porter à désigner, avec le plus haut degré de vraisemblance, et ce maître et cette école.

Il faut auparavant dire deux mots du lieu où s'est faite la découverte de cette statue. Il faut ensuite lui rendre, par des autorités et des preuves incontestables, son ancienne intégrité, c'est-

vité qu'il a mis à consommer cette acquisition, et pour son habileté à triompher des obstacles que la politique astucieuse et intéressée des gens du pays opposèrent à l'enlèvement de la statue. L'intérêt des Grecs est aujourd'hui fort éveillé sur la valeur de ces objets; et ils ont appris que ce *commerce des pierres*, comme on l'appelle à Constantinople, est souvent fort lucratif. Ils l'auroient éprouvé encore, si M. de Marcellus n'avoit pas réussi à prévenir les concurrens d'autres nations, qui se présentèrent trop tard.

à-dire, faire voir ce qu'elle fut originairement. Quand je parle de lui rendre son intégrité, je veux dire par le moyen du discours; car je crois que non-seulement on doit la laisser dans l'état de mutilation où elle se trouve, mais même qu'il seroit impossible de la restaurer; ce dont j'espère que l'on sera d'accord, après qu'on aura lu cet écrit.

Le baron de Haller avoit découvert en 1814, dans l'île de *Milo*, au milieu d'un terrain jonché de ruines, les restes d'un théâtre, qui, de concert avec de grands débris de constructions et quelques traces de remparts, achevèrent de déterminer la position de l'antique ville de Mélos, sur une colline qui regarde l'entrée de la rade, et qui est au sud de *Castro*, village moderne élevé au haut du pic qui domine l'île.

En bêchant dans un jardin que renferme cette enceinte de ruines, un paysan grec, vers la fin du mois de février 1820, découvrit une sorte de renfoncement souterrain, dont la construction étoit enfouie de six à huit pieds au-dessous du sol actuel. Il déblaya cette ruine, et il y trouva, pêle-mêle et confusément couchés, trois petits Hermès d'à peu près trois pieds de haut; une

statue de Vénus, drapée à mi-corps, et séparée en deux blocs; un fragment de marbre, qui ne peut, sous aucun rapport, avoir appartenu originairement à la figure de Vénus, ni à sa plinthe, et qui porte une inscription à demi altérée (1), plus quelques autres débris insignifians.

III.

Voici maintenant quel est l'état dans lequel nous est parvenue cette statue, qui est évidemment celle d'une Vénus.

(1) Ce morceau de marbre fut sans doute, à l'époque de la restauration, taillé en biseau pour redonner, du côté de la jambe ou du pied gauche, un appui à la statue, qui, par l'enlèvement ou la perte de celle dont elle étoit accompagnée, (comme on le verra) se trouva, de ce côté, privée du support d'une plinthe commune. On ne peut tirer de l'inscription de ce morceau de marbre aucune induction par rapport à l'auteur de l'ouvrage. C'est le hasard qui le fit employer là.

Il paroît encore, par une entaille quadrangulaire pratiquée sur ce morceau de marbre, entaille dont la largeur correspond à celle du socle d'un des petits Hermès dont on a parlé, que dans le rétablissement qui eut lieu de cette statue, on sentit le besoin d'en accompagner le côté gauche d'un objet quelconque, et qu'on y plaça un de ces petits Hermès; mais tout dénonce ces rapports et ces rajustemens comme faits après coup, comme apocryphes, et sans liaison morale avec la figure.

Sa hauteur est de six pieds trois pouces. Elle se compose de deux morceaux de marbre, qui, au moyen d'un joint pratiqué dans les plis de la draperie dont est couverte la partie inférieure du corps, s'ajustoient avec une telle précision, que l'on ne pouvoit, en aucune sorte, s'apercevoir de cette réunion de deux blocs. Par un bonheur assez rare, la tête de la figure n'a point été détachée du corps, et la seule extrémité du nez ayant été cassée, on ne sauroit regarder la restauration qui en a été faite, comme capable d'affecter le moins du monde l'intégrité de cette tête. Sa conservation est entière, sauf la touffe de cheveux par derrière, dont un fil du marbre a pu opérer la désunion, dans les secousses que le bloc aura éprouvées. Cette touffe ayant été consolidée à sa place, la désunion est imperceptible. Quelques petites fractures ont eu lieu aux bouts des oreilles, pour en arracher les pendants dont on les orna, de même que celles de la Vénus de Médicis et d'autres semblables.

Ainsi la tête est intègre. La beauté du marbre, sans doute de Paros, ne peut être comparée qu'à celle du marbre des plus belles statues antiques et les mieux conservées. Son ton res-

semble à celui de l'ivoire, et tout annonce que la matière avoit reçu jadis ces préparations qui ont si puissamment contribué à défendre les marbres des injures de l'air et de l'humidité.

Le corps de la statue est également bien conservé, sauf quelques petites lésions que le moindre soin peut faire disparoître. La plus grave cependant est celle d'un trou pratiqué au côté droit du *sternum* pour recevoir un crampon qui devoit soutenir le bras droit, dont il a été fait une restitution si malhabile, à une époque inconnue, qu'on n'a pas cru pouvoir le reproduire.

Le bras gauche de la statue paroît aussi avoir été fait jadis ou restauré d'un morceau rapporté; ce que témoignent le trou de scellement, pratiqué dans le haut du bras, le fragment de *biceps* qu'on a trouvé, et une main tenant une pomme. Ces fragmens qui paroissent d'un travail antique, bien qu'inférieur, et qui dès-lors ne firent pas originairement partie de la statue, ont pu être le résultat d'une restauration anciennement faite. Cette opinion a acquis plus de vraisemblance encore par l'inspection du pied gauche, qui s'est trouvé aussi être une pièce

de rapport, mais sans proportion, et d'un travail tellement au-dessous de celui du pied droit, qu'on n'a pas jugé à propos de le replacer en son joint.

Tout porte à penser que cette statue, jadis mutilée, fut, on ne sauroit dire à quelle époque, restaurée et rétablie grossièrement par quelque artiste d'un mérite vulgaire.

Le reste des dégradations consiste dans les cassures des angles formés par les plis, et que les plus légers soins peuvent faire disparoître, sans porter atteinte à la légitimité de l'ouvrage antique.

Je crois fort inutile de se livrer à la moindre recherche sur les causes qui ont pu produire la destruction de ce monument, et contribuer aussi à l'espèce de rétablissement qui l'a défiguré. Deux mille ans et plus ont causé assez de changemens dans la Grèce, pour rendre vaine toute tentative à cet égard. La connoissance même, quand on pourroit l'acquérir, du local où ces débris ont été trouvés, ne seroit guère propre à nous apprendre ce qu'on désireroit savoir. La saine critique a pour objet de restreindre de plus en plus le champ des conjectures.

IV.

Il s'agit d'établir maintenant ce qu'est cette statue, c'est-à-dire quel nom elle doit porter, et ce qu'elle fut jadis dans son état primitif.

Nous lui avons déjà donné le nom de Vénus, et personne n'a pu ni dû hésiter un instant à le lui donner; tant le caractère de la tête, et sa conformité avec le grand nombre de statues antiques de Vénus, reconnues pour telles, mettent cette désignation hors de doute. Il y a ainsi sur les caractères des principales divinités, dans l'antique, une notoriété qu'il n'est plus permis de mettre en question. On sait que cela provient de ce que certains types avoient été consacrés par un usage constant, et dont l'artiste n'auroit pu s'écarter, sans courir le risque de faire prendre le change sur l'objet de son imitation. Pareille chose a eu lieu chez les modernes, à l'égard des personnages qui entrent habituellement dans les représentations des sujets religieux.

Mais quelle fut cette Vénus? Quel en fut le caractère distinctif? Car beaucoup de variétés dans le culte de cette divinité lui firent imposer

des surnoms différens, et en modifièrent les attributs et la composition.

En fait d'antiquités ou d'archéologie, il n'y a qu'une règle de critique, qui, au reste, est la même en bien d'autres genres ; c'est de procéder du connu à l'inconnu. Si cette méthode ne donne pas toujours une certitude absolue, elle donne au moins, dans bien des cas, cette vraisemblance, dont il est raisonnable de se contenter.

C'est par les rapprochemens que la connoissance des monumens nous met à portée de faire, entre telle figure bien connue et bien désignée, et telle autre qui lui ressemble, mais sans désignation, que nous arrivons à expliquer les ouvrages incomplets ou mutilés que le temps nous a transmis, et que de nouvelles découvertes nous procurent.

Il existoit depuis long-temps au muséum du Vatican une statue de Vénus, qui avoit été ou méconnue ou mal désignée. On en a rapproché une médaille des Gnidiens, sur laquelle se trouve l'image d'une Vénus dans la même position et avec les mêmes accompagnemens que ceux de la statue. On a donc très-raisonnablement

conclu de là que cette statue étoit une répétition de la célèbre Vénus de Praxitèle à Gnide; et dès-lors on a pu se former une idée approximative du talent, du goût et de la manière de ce célèbre statuaire, ou de son école.

S'il existe de même entre des ouvrages bien connus de l'antiquité, et dont le sujet soit clairement désigné, quelque Vénus, qui ait avec celle de l'île de Mélos une conformité parfaite, la critique sera bien, sans doute, autorisée à donner à cette statue le nom et la désignation qui sont encore en question.

Il faut se demander, d'abord, ce qu'indiquent le mouvement général, l'action et la pose de la Vénus de Mélos. Or, tous ceux qui l'ont vue, ont conclu de son attitude, ainsi que de l'indication des bras, de la tournure du corps, de la position et de l'expression de la tête, que cette figure avoit été mise en rapport avec quelque objet extérieur à elle. Quelques-uns ont été jusqu'à dire que son action s'accorderoit assez avec celle d'une figure qui tireroit de l'arc. Tout le monde enfin a reconnu qu'elle n'étoit pas du nombre de ces Vénus représentées dans la simple attitude du repos.

Pour moi je fus également frappé, au premier coup d'œil, de la nécessité de cette hypothèse. Le seul mouvement de la figure me fit souvenir à l'instant, que j'avois vu plus d'une statue de ce genre faisant partie d'un groupe. En examinant encore celle-ci du côté gauche, où les draperies sont par en bas moins soignées, en considérant l'effet beaucoup moins heureux de la figure de ce côté, qui annonce qu'il y manque quelque chose, en voyant le défaut de plinthe à cet endroit, je me permis de prononcer que cette Vénus étoit originairement groupée avec une autre figure, telle que Pâris, Adonis, ou Mars, avec laquelle elle étoit représentée, comme on le dit, en colloque.

Je crois cette conjecture pleinement justifiée par les autorités, et les points de comparaison que je vais rapporter.

V.

Il existe dans la galerie de Florence un groupe en marbre, appelé *Vénus et Mars*, dont on trouve la gravure pl. 36, tom. 3 du *Museum Florentinum* (Voy. n° 1 de la planche ci-jointe.) Ma mémoire ne me rappelle point, et la gra-

vure ne sauroit nous découvrir ce qu'il peut y avoir eu de restauré. Le texte explicatif qui y correspond, ne donne non plus sur ce point aucun renseignement. Toutefois, quelque supposition qu'on veuille se permettre à cet égard, il n'en sera pas moins indubitable que la figure de Vénus, qui fait partie de ce groupe, est absolument la même que celle de Mélos. Même attitude générale, même position des bras, même élévation de la jambe gauche, même partie d'ajustement dans la draperie, sauf une variété dans la chute des plis du côté gauche.

Je ne m'étendrai pas sur les explications qui furent autrefois données de ce groupe, où les uns prétendoient voir Coriolan désarmé par sa mère, d'autres Faustine et Marc Aurèle, parce que le même groupe se trouve sur les médailles de Faustine, dont nous parlerons plus bas, et qui constateront le vrai sujet de la composition dont il s'agit.

Je passe à une seconde autorité que nous fournit la même galerie de Florence.

Parmi les pierres gravées de cette collection on trouve, tom. Ier, pag. 73 du *Museum Flo-*

rentinum, (Voy. n° 3 de la planche ci-jointe.) une belle prime d'émeraude, où le sujet de Mars et Vénus, groupés ensemble, est vu composé comme celui du groupe en marbre dont on vient de parler, et avec les mêmes attitudes. Vénus est également nue à mi-corps, les bras sont dans la même position, et l'action du bras droit offre la même intention. La jambe gauche porte aussi sur un accessoire qui l'élève, et le parti de la draperie est tout-à-fait semblable. Ceux qui ont expliqué ce groupe s'accordent à y reconnoître Vénus arrêtant ou fléchissant le dieu de la guerre.

Voici un troisième point de parallèle.

On admire dans le Muséum du Capitole à Rome un groupe, de marbre, haut de six pieds, semblable aux précédens pour la composition, pour le motif général, pour l'attitude, la pose et l'action de la figure de femme, mise en rapport avec le guerrier qui l'accompagne. Cette figure diffère toutefois en un seul point; c'est qu'au lieu d'avoir le haut du corps et les bras nus, elle est vêtue d'une tunique à manches, ce qui ne change rien au mouvement des deux bras, dont le gauche s'appuie aussi

sur l'épaule du guerrier, et dont le droit exprime, par le même geste, la même idée d'allocution.

Les interprètes de ce groupe, gravé pl. 20, tom. 3 du *Museo Capitolino,* (Voy. n° 2 de la planche ci-jointe.) n'ont pas hésité à y reconnoître Mars et Vénus. Vu le silence du commentateur sur ce qu'il peut y avoir de restauration dans ce morceau, je ne saurois dire encore si les têtes, et surtout celle de la femme, sont antiques, ou sont bien celles de leurs figures; si encore, dans le cas de leur authenticité, elles ne seroient pas des portraits, ce que la gravure pourroit faire soupçonner. Je ne mets, au reste, ces soupçons en avant, que pour prévenir une objection qui auroit peu d'importance dans l'objet qui m'occupe. Tout le monde sait que beaucoup de statues, portraits d'empereurs ou d'impératrices, ont été faits sous le nom et avec le caractère ou les attributs de différentes divinités.

Ainsi le groupe du *Museo Capitolino* n'en auroit pas moins été celui de Vénus et Mars, et ne seroit pas moins réputé tel, quand les têtes des figures seroient ce que la gravure peut

les faire croire. Pour ce qui regarde l'ajustement de la femme, il ne faudroit pas non plus se faire un motif d'y méconnoître Vénus, par cela seul qu'elle est toute drapée, puisqu'on sait que l'usage de la représenter nue ne fut ni général, ni même des plus anciens.

Voilà donc trois ouvrages antiques, où nous voyons Vénus en rapport avec une figure de guerrier, dans les mêmes attitudes des bras et des jambes, dans la même action, et avec le même ajustement de draperie que la Vénus de Mélos. Nous avons vu encore que tous les interprètes se sont trouvés d'accord, pour donner à la composition de chacun de ces ouvrages le nom de *Groupe de Vénus et Mars.* (1)

VI.

Voici maintenant l'autorité décisive sur la-

(1) Outre d'autres compositions semblables, je dois citer encore un groupe du Musée royal, sous le n° 272, intitulé, *Personnages Romains dans le costume de Vénus et Mars.* Ce groupe, d'une plus petite proportion que le précédent, vient de la *villa Borghese.* Il est d'une très-médiocre sculpture. On n'en fait mention, que pour montrer combien ce sujet fut répété, toujours dans le même type, par les sculpteurs antiques.

quelle s'appuient et cette interprétation et cette dénomination.

J'ai déjà parlé d'une médaille de Faustine la Jeune, femme de Marc Aurèle. Sur le revers de cette médaille on voit un groupe semblable à ceux qu'on vient de citer. (Voy. n° 5 de la planche ci-jointe.) Il représente Vénus drapée à mi-corps, la jambe gauche un peu relevée. Elle appuie son bras gauche sur l'épaule de Mars; du bras droit elle semble vouloir arrêter le dieu, qui a le casque en tête et le bouclier au bras. Ici point d'incertitude, la légende de la médaille porte ces mots: VENERI VICTRICI, *A Vénus victorieuse.*

Vénus étoit depuis long-temps adorée à Rome sous ce titre ; car Pline nous apprend que, dès le second consulat de Pompée, un temple avoit été dédié à *Venus victrix*. (Plin. liv. 8, chap. 7.) Cette divinité, la première patrone des Romains, si l'on peut dire, puisque Lucrèce l'appelle *Æneadum genitrix*, comme mère d'Énée, auquel Rome se vantoit de devoir l'origine, dut partager avec Mars le culte et les hommages du peuple conquérant. On ne sauroit guère douter qu'il n'ait, dès ses premières con-

quêtes en Grèce, transporté quelques-uns de ces groupes, dans lesquels le génie allégorique avoit associé Vénus au dieu de la guerre.

Ce n'est pas que la mythologie grecque n'ait pu encore représenter Vénus victorieuse, sous un autre rapport : sa victoire sur le mont Ida put sans doute donner lieu à la réunion de sa figure avec celle de Pâris. Rien n'empêche de croire qu'un semblable groupe ait existé. Mais la mythologie nous présente, sous tant et de si divers rapports, l'association de Mars et Vénus, qu'on est plus porté à croire que l'image de *Venus victrix*, dans les temples de ce nom, se trouvoit groupée avec celle du dieu de la guerre.

Ce sera d'après une semblable composition, que Lucrèce, inspiré par le génie de l'art, aura peut-être fait sa belle invocation à Vénus. Sur une inscription antique rapportée par Gruter, (pag. 60, n° 4) le poète, mettant dans la bouche de la déesse le récit de ses victoires, le termine par ces mots qui rappellent son triomphe sur Mars : *Martem sine marte subegi.*

Comme les artistes monétaires, dans les types des revers des médailles, répétoient volontiers

les sujets historiques ou allégoriques des statues les plus célèbres, il est permis de soupçonner que le groupe de la *Venus victrix* de la médaille de Faustine la Jeune, est une redite d'un simulacre placé dans le temple de ce nom. Il n'est pas même fort difficile de deviner pourquoi cette allégorie aura été empreinte sur une des médailles de cette impératrice. On sait qu'elle accompagna Marc Aurèle dans toutes ses guerres, qu'elle eut sur son époux une influence politique très-particulière, qu'elle en eut aussi une semblable sur les armées, puisqu'elle est désignée, dans d'autres médailles, sous le titre de *Mater castrorum*. Faustine aura sans doute contribué, dans quelque circonstance, à inspirer des dispositions pacifiques à Marc Aurèle : on lui aura attribué l'honneur d'une pacification, et l'emblême de Vénus désarmant ou appaisant le dieu des batailles, aura été, de la part du sénat qui fit frapper la médaille dont il s'agit, l'expression tout à la fois la plus ingénieuse de l'opinion publique, et la plus flatteuse pour l'impératrice.

Ainsi, d'après le témoignage figuré et littéral de la médaille citée, on a le droit d'affirmer que les groupes de différens genres qui nous

restent, et qui représentent, toujours dans la même action, dans le même mouvement, et avec la même composition, une figure de femme avec un guerrier qu'elle semble retenir par le geste et le discours, sont les représentations de *Venus victrix* (*victorieuse*).

VII.

Si la confrontation que nous avons faite de la Vénus de Mélos, avec tous les groupes qu'on vient d'énumérer (Voyez la planche placée à la suite de cet écrit.) nous force de reconnoître, dans son ensemble et ses particularités, une exacte ressemblance avec les Vénus de ces groupes; si les observations de détail, qui résultent du marbre et de la plinthe de la figure, sans parler de l'attitude et de l'action, ajoutent à la conviction qu'elle fit partie d'un groupe semblable aux précédens, peut-on hésiter à reconnaître qu'elle fut aussi une *Vénus victrix* ou *victorieuse*, c'est-à-dire qu'elle fut aussi jadis associée au dieu Mars?

J'ai déjà dit qu'en avouant qu'elle fit partie d'un groupe, et même sous le nom de *Vénus victorieuse*, on pourroit se permettre quelque doute

sur le caractère et le nom de la figure avec laquelle on la groupa. J'ai de plus indiqué parmi les fragmens trouvés dans la fouille avec cette statue, une main tenant la pomme, qui paroît à quelques-uns n'avoir pas été trop indigne de lui appartenir. Or, s'il en fut ainsi, la pomme, dit-on, auroit rapport à la victoire de Vénus sur Junon et Minerve, et sembleroit appeler de préférence Pâris à faire partie du groupe.

Ce qu'il faut dire d'abord de cette hypothèse, fondée sur la main qui tient une pomme, c'est que très-certainement, comme nous le confirment les deux blocs de la statue, tout cet ouvrage fut fait par morceaux d'assemblage. La figure, quelle qu'elle ait été, qui accompagna Vénus, fut d'un morceau de marbre séparé. Mais, d'après les groupes dont nous offrons le rapprochement, il est visible que le bras gauche de la déesse passoit derrière le cou, et que la main de ce bras s'appuyoit sur l'épaule gauche de Mars. D'après cela il est facile de concevoir qu'il y auroit eu une fort grande difficulté d'exécution, et sur tout d'assemblage, si l'on eût fait le bras gauche de Vénus du même bloc que le reste. Dès que le groupe étoit composé d'une

réunion de morceaux assemblés, le bras gauche dut être aussi d'un morceau de rapport. Ce qui prouve que cela fut ainsi, c'est moins encore le trou de scellement, dont on a déjà parlé, dans cette partie supérieure du bras qui tient au corps, et qu'on pourroit supposer fait au temps de la restauration, que la manière dont ce trou est pratiqué. Or on y remarque le même travail d'évidement, et l'emploi, si l'on peut dire, des mêmes outils, qu'aux trous perforés dans un des deux blocs du corps, pour recevoir les tenons de l'autre bloc. Je présume donc qu'à une époque quelconque, on détacha du groupe la figure de Mars, qu'alors le bras gauche fut cassé dans le descellement qu'on en fit, que la statue de Vénus resta mutilée, jusqu'à ce que quelque circonstance ait donné occasion de la restaurer. L'état d'isolement où elle se trouvoit réduite, aura inspiré de lui donner un attribut qu'on trouve souvent dans la main de Vénus, et le bras qu'on lui rendit aura tenu la pomme. Si cette main, comme je le pense, nonobstant son état de dégradation, est, pour le travail et la beauté, inférieure au reste de la figure, cette opinion, en déclarant l'ouvrage un œuvre de restauration,

enlève au symbole de la pomme toute autorité dans l'explication de la figure. Dès lors l'hypothèse de Pâris groupé avec Vénus est tout-à-fait gratuite.

Mais, en admettant l'opinion de ceux qui pourroient croire le travail de la main tenant la pomme, égal au travail du reste, et en supposant cet attribut originairement placé dans la main de notre Vénus, je dois dire encore que cette concession n'exclut pas l'idée de Mars groupé avec elle. Je ne saurois penser que la pomme tenue, par la déesse ait pu être un objet inconciliable avec ce sujet. Dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, ce n'eût été qu'un de ces symboles dont le sens étoit connu de tout le monde, et n'étoit destiné qu'à écrire selon le langage figuré, et à rendre plus lisible le nom du personnage.

VIII.

Je persiste donc à penser que la Vénus de Mélos fut, sous le nom et, si l'on veut, avec un des attributs de Vénus victorieuse, associée dans un groupe avec Mars, dont elle paroissoit fléchir l'humeur farouche. Vénus déesse de tous les sentimens tendres, triomphant de la passion san-

guinaire du dieu des combats, fut, dans la langue métaphorique de la mythologie, l'équivalent de la paix succédant à la guerre. Comment une telle métaphore auroit-elle échappé au génie de l'art? Quelle idée plus facile et plus heureuse à personnifier? Et doit-on s'étonner que les images s'en soient singulièrement multipliées?

Maintenant, lorsque nous voyons, dans tout genre d'art, un ouvrage antique répété, copié et reproduit avec des degrés différens de mérite ou d'habileté, nous sommes autorisés à soupçonner qu'il en exista jadis un célèbre original, qui aura donné lieu à ces redites. Je ne citerai pas d'exemples à l'appui de ceci, tant il y en a, de l'aveu de tous ceux qui ont quelque connoissance de l'antiquité; et le groupe dont il s'agit peut être compté parmi ces exemples, quoique aucune mention d'aucun écrivain ancien ne nous en ait désigné l'original. Mais combien d'excellens ouvrages et de chefs-d'œuvre sont réstés sans mention, dans le petit nombre d'écrits qui se sont conservés sur ces objets!

S'il est constant que, dans une île de la Grèce, une des Cyclades, voisine de Paros, et distante d'Athènes environ de trente lieues, on ait décou-

vert cette même Vénus qui fait partie de différens groupes représentant Vénus et Mars; si cette Vénus ne se distingue de ces dernières, que par une supériorité évidente en beauté comme en mérite d'exécution, sera-t-il déraisonnable de penser qu'on a trouvé là l'original d'un ouvrage remarqué jadis parmi les plus célèbres, et que sa célébrité, comme nous voyons que la chose arriva très-souvent, aura fait plus d'une fois reproduire sous la main de divers copistes ou imitateurs?

Une considération de détail pourroit affoiblir, dans l'esprit de quelques-uns, cette présomption du caractère d'originalité, que la supériorité de la Vénus de Mélos sur les Vénus des groupes précédemment cités sembleroit devoir lui assurer. La statue que nous examinons fut, comme on l'a déjà fait observer, formée de plusieurs morceaux. Sans parler de ceux qu'une restauration ancienne a pu y ajouter, il est incontestable que le corps se composoit de deux blocs dont le joint se cachoit dans les plis de la draperie. Cette espèce d'économie de la dépense du marbre, dans un lieu voisin de Paros, si le groupe fut exécuté à Mélos, et même dans tout autre endroit de la Grèce qu'on voudra dire, ne donne-t-elle pas

lieu de supposer, que ce fut l'ouvrage d'un copiste parcimonieux? Cette épargne s'accorde-t-elle avec l'idée qu'on se forme de l'importance qu'un artiste célèbre devoit mettre jusqu'à la matière de son travail?

J'ai exposé l'objection sans l'affoiblir, et pour ne rien dissimuler. Toutefois, sans prétendre en contester jusqu'à un certain point la valeur, je suis fort loin de penser, qu'il y ait là une raison bien péremptoire contre l'originalité d'un ouvrage en marbre. Je ne serois pas même en peine de montrer, par beaucoup d'autorités et d'exemples, que l'on fit autrefois plus d'usage qu'on ne pense, de l'art des morceaux de rapport dans les figures; que l'habitude des statues où deux matières, comme l'or, l'ivoire ou le marbre, se partageoient le nu et les draperies d'une figure, avoit rendu très-familière la pratique de découper et de décomposer les modèles, et par conséquent aussi les marbres et les bronzes.

Du reste, la question de l'originalité (ce mot entendu dans un sens absolu) restera probablement long-temps, et peut-être toujours sans solution à l'égard des plus beaux antiques que nous admirons. Faut-il s'en étonner, puisque la même

question est également un problème, à l'égard d'un certain nombre d'ouvrages modernes ou de tableaux que leur célébrité a fait aussi multiplier, soit par leurs auteurs, soit par les élèves de ceux-ci, soit par d'habiles copistes contemporains? Divers morceaux antiques avoient été réputés originaux, avant qu'une critique plus éclairée, et la découverte de la même figure, mais traitée par un ciseau plus habile, les eussent fait reconnoître pour des copies. Voilà ce qui doit nous empêcher de prononcer dans un sens absolu le mot d'*original*, à la vue même des plus beaux ouvrages.

Si cependant on veut entendre ce mot dans un sens relatif à la supériorité de mérite entre les doubles d'un même ouvrage, il n'y aura, je pense, aucun lieu de douter que la Vénus de Mélos, dans le groupe dont elle fit partie, n'ait été l'original de celles que nous avons citées. La distance qui les sépare est sans mesure.

Ce seroit le cas d'étendre ici le parallèle, et de le faire porter aussi sur toutes les Vénus antiques qui nous sont parvenues, si une semblable critique ne devoit nous conduire trop loin. Comment d'ailleurs établir, par le simple discours

une comparaison de beauté entre des objets qui sont de nature à ne pouvoir être appréciés que par les yeux, et qui, pour l'être encore convenablement, devroient être tous rapprochés les uns des autres?

Je me bornerai donc à exprimer l'impression que j'ai reçue de la figure qu'il s'agit de juger, et l'idée qu'elle m'a fait concevoir sur l'âge, le pays, le maître ou l'école auxquels il me semble qu'on doit en attribuer la sculpture.

Quant à l'impression que la vue de cet ouvrage a produite sur moi, je dois avouer qu'elle a été semblable à celle que m'a fait éprouver tout morceau qui révèle une manière supérieure (dans un genre donné) à celle de tous les morceaux du même genre. Développer les raisons de cette impression, ce seroit prétendre analyser les causes de l'action de la beauté en général. Ce ne sauroit être ici le lieu. Il y a, je le sais, une autre manière de faire passer dans l'esprit des lecteurs, sinon l'image, au moins une idée vague de l'impression du beau. Un sentiment vif ou profond peut inspirer à l'écrivain, de ces descriptions brillantes qui saisissent l'imagination. Toutefois j'ai remarqué que les plus belles phrases ne sont jamais, en de

telles matières, que d'inutiles équivalens des sensations qu'on voudroit rendre ; et j'avoue que ces prétendues transpositions d'un genre d'imitation dans un autre, ne me paroissent être que des méprises sur la véritable liaison des différens arts entre eux, et sur leurs limites respectives.

Je ne m'exposerai pas non plus au hasard d'un jugement, dans lequel on prétendroit établir entre toutes les statues de Vénus antiques, une primauté absolue, que les variétés de leur ensemble, de leur composition, de l'intention de leurs auteurs, etc., pourroient rendre plus ou moins contestable. Je me bornerai à dire qu'en considérant la Vénus de Mélos, relativement à ces genres de mérite, que les artistes définissent ordinairement par les mots *grandeur de style*, *largeur de formes*, *caractère idéal*, *pureté de dessin*, *vérité*, *vie et mouvement*, et encore sous le rapport d'une *belle exécution*, je ne balancerois pas à lui donner la première place entre toutes celles que j'ai vues. Enfin j'ai reconnu avec plaisir que l'impression dont je viens de rendre très-imparfaitement le résultat, avoit été éprouvée par tous les connoisseurs, et par tous les artistes dont j'ai eu occasion d'interroger le goût et de connoître le suffrage.

Mais, en même temps que tous ces mérites me saisirent dans cette statue, je fus encore frappé de la ressemblance de sa tête avec celle d'une Vénus qui est au Muséum du Vatican à Rome, et dont j'ai déjà parlé. Un buste de la même figure (c'est-à-dire d'une autre copie antique) a été transporté dans notre Muséum, où l'on peut le voir; et des empreintes en plâtre ont multiplié cette tête. Je la mis en parallèle avec la statue de Mélos, et l'on eut de la peine à trouver entre elles quelque variété. La plus sensible appartient à la coiffure, c'est-à-dire à l'ajustement, qui, bien que pareil dans tout le reste des détails, offre dans l'une des deux, celle de Rome, les contours de deux rubans, au lieu d'un.

Il faut dire enfin, que c'est évidemment la même tête, sauf plus de vivacité de travail, et d'originalité d'exécution dans celle de Mélos; ce sont les mêmes traits, les mêmes contours; c'est la même grâce dans la bouche, la même douceur dans les yeux, et c'est encore le même col. Toutefois les deux figures étoient, dans le reste, fort différentes pour la pose, l'action, l'ajustement et la composition.

Je ne sais si je me trompe; mais cette parfaite

conformité de goût, de manière, de caractère, entre deux Vénus; cette répétition presque identique dans deux ouvrages, d'ailleurs fort éloignés de donner l'idée d'un plagiat stérile et mécanique; cet air de famille, ne doivent-ils pas nous faire soupçonner dans l'antique, ce que nous apprennent des similitudes du même genre, dans les œuvres des grands maîtres modernes? Ne reconnoît-on pas en effet la manière ou l'école de chaque maître, à une certaine uniformité des caractères de têtes, surtout s'il s'agit de ces sujets qui, comme des Saintes-Vierges, furent plusieurs fois répétés par eux? Ainsi chaque artiste se fait un type qui trahit sur-le-champ sa manière et son style. Qui est-ce qui ne dit pas, à la première vue de certaines têtes: C'est de Raphaël, c'est du Guide.

Nous ne devons pas douter qu'il en ait été de même chez les Grecs; et nous devons d'autant plus le croire, qu'en général nous savons qu'il régna, dans ce qui constitua la physionomie des maîtres et de leurs écoles, beaucoup moins de tendance chez eux, que chez les modernes, à l'indépendance et à la diversité.

Je reviens à la ressemblance de la tête de la Vénus de Mélos avec celle de la Vénus de Rome.

Cette Vénus se trouve répétée deux fois dans le Muséum du Vatican. (Voy. *Museo Pio Clementino*, tom. I, pl. 11.) Sur l'une de ces statues a été jadis moulée et fondue en bronze la figure que l'on voit dans le jardin des Tuileries.

Il est reconnu depuis long-temps, comme on l'a dit plus haut, que ce sont des répétitions de la Vénus de Praxitèle à Gnide. (On dit répétitions, parce que, selon Cédrénus, l'original périt dans l'incendie du palais Lausus à Constantinople.) Le grand nombre de copies qui existent de cette célèbre statue, soit en entier, soit en fragmens, offre encore une induction en faveur de cette opinion; car on sait que les marbres de Praxitèle eurent une très-grande vogue dans l'antiquité. C'est dans le travail du marbre que cet artiste s'étoit particulièrement distingué. *Marmore felicior*, a dit Pline, liv. 34, c. 8. Parmi les statues dont on trouve le plus de répétitions dans l'antique, est l'*Apollon Sauroctonos*, qui fut sûrement l'ouvrage de Praxitèle; et les antiquaires sont très-portés à lui attribuer l'original de ce Cupidon avec l'arc, et du Faune en repos, dont il existe de très-nombreuses répétitions.

IX.

Dès que la Vénus de Mélos nous fait voir une grande supériorité dans le travail du marbre, dès que sa tête nous présente une ressemblance presque identique avec les têtes des statues qui furent, sans aucun doute, des répétitions de la Vénus de Praxitèle à Gnide, il n'y a, ce me semble, aucune témérité à tirer la conséquence de ces rapprochemens.

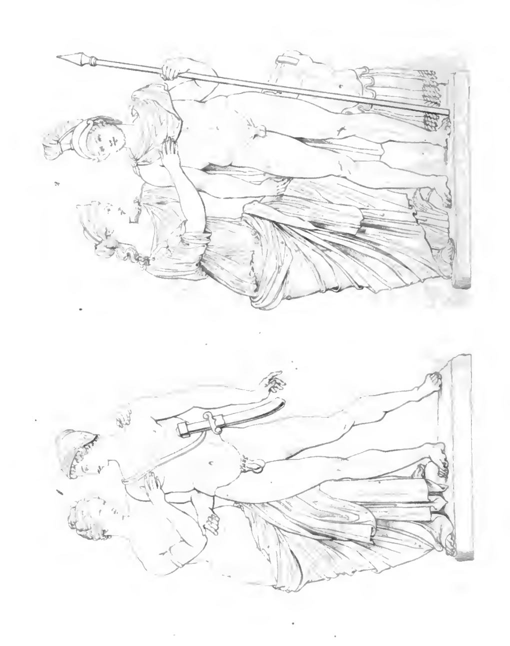
Cette conséquence, la voici : C'est qu'un ouvrage qui nous offre, avec la plus haute idée de l'imitation de la nature féminine, le plus grand caractère de formes, le plus heureux mélange de la vérité et de la grandeur du style, de la grâce et de la noblesse, doit être sorti de l'atelier ou de l'école de Praxitèle.

D'après ces considérations, je pense que la figure ne sauroit comporter une véritable restauration, puisqu'on ne pourroit en compléter l'ensemble, qu'en lui associant, selon l'indication expresse des groupes qui en sont des répétitions, une autre statue, placée avec elle dans le rapport indiqué par ces groupes. Quand même on se contenteroit d'y restituer les bras, d'après les ouvrages

qui serviroient de modèle à la restitution, cela ne feroit que mieux sentir encore le vide et l'absence de la figure qui lui étoit jointe; la statue, restant toujours isolée, ne feroit que rendre équivoques un mouvement et une action, que rien n'expliqueroit au spectateur.

Je pense que, sans exclure quelques-uns de ces petits raccords de détail, que quelques parties nécessistent, la statue doit rester dans l'état de mutilation où elle se trouve.

Je pense que, dans cet état, elle ne laissera pas de nous révéler le style et le goût d'une des plus célèbres écoles de la sculpture antique; qu'elle n'en sera ni moins instructive pour les artistes, ni moins précieuse aux véritables amateurs, qui peut-être y verront le morceau le plus rare et le plus précieux de notre Muséum, où elle pourra mériter encore, sous un autre rapport, le titre de *Vénus la victorieuse.*





Museo Fiorentino tom 1 pl. 28.

Statue de Vénus trouvée à Milo.

Numismata Patini pag. 248.

RESTITUTION

CONJECTURALE

DU

TOMBEAU DE PORSENNA. (Plan. I.)

PRÉAMBULE.

Deux sortes d'études et de connoissances peuvent avoir quelque obligation aux recherches et aux travaux qui ont pour but, en exploitant et commentant les descriptions d'objets d'art et de monumens antiques, chez les écrivains, non-seulement d'en retracer l'idée à l'esprit, mais encore d'en recréer l'image pour les yeux.

On conçoit d'abord ce qu'il y a de curieux, et ce qu'il peut y avoir d'utile à reproduire, en dessin, des ouvrages entièrement perdus, soit pour l'artiste qui ne sait point interpréter les textes anciens, soit pour le philologue; qui, tout en traduisant les textes, est rarement en état de confronter à leur version l'image renfermée dans les mots.

14

Mais le second genre d'études, je veux dire la critique des textes, peut aussi être redevable à ce travail, d'un nouveau moyen d'interpréter certains passages obscurs, d'en vérifier l'exactitude, et de relever les erreurs des copistes.

S'il arrive, par exemple, que la traduction littérale d'une description de monument, nous donne un résultat tel, que le simple bon sens le dénonce, comme tout-à-fait et physiquement impossible, on conclura, ou que l'écrivain nous a débité une fable, ou que quelques erreurs de copie auront pu produire, dans les détails de la description, des invraisemblances que leur excès même peut aider à corriger.

Quelquefois aussi il arrivera qu'une fidélité exagérée, dans la version de certains mots susceptibles d'une double entente, communiquera une absurdité tout-à-fait gratuite à la description d'un monument, faute, par le lecteur, ou le traducteur, d'avoir pu s'en figurer une image propre à faire disparoître, avec l'ambiguité des mots, l'obscurité de la chose décrite.

J'avouerai que j'ai, pendant quelque temps, éprouvé cet embarras à l'égard de la description rapportée par Pline, du monument de Porsenna

à *Clusium.* Cet embarras me paroissoit résulter de l'emploi de quelques mots du texte, dont toutefois le véritable sens pouvoit être déterminé par la nature même des choses. Mais l'accord des traducteurs et des commentateurs, à prendre ce texte au pied de la lettre, nonobstant l'absurdité qu'ils ne pouvoient s'empêcher d'y reconnoître, le discrédit même que Pline semble y avoir ajouté par le mot *fabulositas*, tout me faisoit présumer qu'il n'y auroit aucune restitution raisonnable à faire d'un monument, qui, d'après l'interprétation reçue, présenteroit une combinaison de rapports impossibles à réaliser.

Cependant je n'eus pas plus tôt soumis cette description à un autre genre de critique, je parle de celle du dessin, qu'il me parut qu'en donnant à un seul mot, lequel produit tout l'équivoque, non pas un autre sens, mais une autre application du même sens; l'ensemble du monument, et chacune de ses parties, tout en se calquant, si l'on peut dire, sur le texte précis de la description, pouvoit offrir une composition fort raisonnable.

Il me sembla en conséquence que Pline, simple copiste (comme on le verra) d'une description qui n'est pas de lui, avoit pu, comme tous les tra-

ducteurs de son passage, se laisser abuser par la signification trop mécaniquement littérale de quelques mots, et que, se figurant le monument d'après l'image tout-à-fait ridicule que ces mots peuvent présenter, il avoit dû rejeter le tombeau de Porsenna, dans la région des hyperboles fabriquées par une ignorante routine, ou par l'amour du merveilleux.

Je vais rapporter le texte de Pline, et ensuite les explications ou interprétations qui, à ma connoissance, en ont été faites.

I.

TEXTE DE PLINE ET VERSIONS DES TRADUCTEURS.

(Plin. l. 36, c. 13.) *Sepultus est (Porsenna) sub urbe Clusio : in quo loco monumentum reliquit lapideum quadratum; singula* (1) *latera pedum lata tricentenum, alta quinquagenum, inque basi quadrata intus labyrinthum inextricabilem : quo si quis improperet sine glomere lini, exitum invenire nequeat.*

Supra id quadratum pyramides stant quinque, quatuor in angulis, in medio una, in imo latæ

(1) *Singula* et non *singulo*, se trouve dans l'édit. *princeps*.

pedum quinum septuagenum, altæ centum quinquagenum : ita fastigiatæ, ut in summo orbis æneus, et petasus unus (1) *omnibus sit impositus, ex quo pendeant exapta catenis tintinnabula, quæ vento agitata longè sonitus referant, ut Dodonæ olim factum.*

Supra quem orbem quatuor pyramides insuper, singulæ extant altæ pedum centenum.

Supra quas uno solo quinque pyramides, quarum altitudinem Varronem puduit adjicere. Fabulæ Etruscæ tradunt eamdem fuisse quam totius operis.

Voici la traduction de Dupinet : je n'en rapporte que ce qui regarde la difficulté qu'il s'agit de résoudre :

« Sur ce quarré, y avoit cinq pyramides, dont » les quatre estoient es quatre coins, et la cinquième » au milieu, et avoient toutes septante-cinq pieds » d'escarrure au pied, et cinquante de haut. A la » cime d'icelles y avoit un gros tymbre de bronze, » rond comme une boule, qui les prenoit toutes, » qui encore étoit tymbrée d'un chapeau à l'im- » périale. On y avoit plusieurs cymbales attachées » à petites chaînes, lesquelles, agitées de vent, ren-

(1) Je propose de lire *Unâ*.

» doient incessamment un certain carillon, qu'on » oyoit de fort loin, ainsi qu'autrefois étoit du » temple de Jupiter Dodonéen.

» Sur ce tymbre y avoit encore quatre pyra- » mides, toutes ayant cent pieds de haut, sur les- » quelles y avoit encore une terrasse; où on voyoit » cinq pyramides si hautes, que Varron craignit » d'en mettre la hauteur. Toutefois les poëtes Tos- » cans disent qu'elles étoient aussi hautes que tout » le reste du sépulchre. »

Je vais rapporter de suite la traduction de Poinsinet, parce qu'elle est conforme à la précédente, quoique dans un français plus moderne :

« A chacun des quatre coins de cette base quar- » rée s'élève une pyramide, et une cinquième au » milieu, larges à leur base de soixante et quinze » pieds, sur cent cinquante pieds de hauteur. » Elles sont toutes couronnées, en commun, par » une seule boule d'airain, surmontée d'un grand » chapeau, d'où pendent à des chaînes des cym- » bales, lesquelles, agitées par le vent, frappent » contre la boule, et rendent un son qui se per- » pétue long-temps, comme autrefois celui du » bassin de Dodone.

» Au-dessus de ce globe énorme, et du cha-

» peau qui le coiffe, s'élèvent quatre autres co-
» lonnes de cent pieds de hauteur, chacune cou-
» verte d'une plate-forme commune, laquelle sert
» de base à cinq autres colonnes encore, dont
» Varron a eu honte de marquer la hauteur. A
» en croire les traditions fabuleuses des Toscans,
» ce troisième échafaudage colonnaire avoit une
» hauteur égale à celle de tout l'édifice inférieur. »

Le résultat du sens donné par ces deux traducteurs à la description du monument de Porsenna est, comme on le voit, que cinq pyramides de cent cinquante pieds de haut, dont quatre placées à une distance de plus de cent pieds l'une de l'autre, et une dans le milieu, sur un soubassement de trois cents pieds en carré, avoient en commun, pour couronnement, un globe en bronze de plus de deux cent cinquante pieds de diamètre, et surmonté d'un chapeau probablement encore plus large : que sur ce globe énorme, il y avoit quatre autres pyramides de cent pieds en hauteur, portant une terrasse servant de plate-forme à cinq autres encore plus hautes.

Voici la traduction du président de Brosses (1) :

(1) Mémoires de l'Académie des Inscript. et Belles-Lettres, Tom. xxxv, pag. 103 et 104.

« Cette base quarrée porte cinq pyramides, » quatre aux angles, une au milieu, larges de » soixante-quinze pieds par le bas, et hautes de » cinquante, dont le faîte soutient un dôme de » bronze, ou calotte qui les couvre toutes. De ce » toit pendent, tout à l'entour comme à Dodone, » des cloches ou bassins suspendus par des chaî- » nes... etc. Au-dessus du dôme, on a élevé un » second étage de quatre pyramides hautes de cent » pieds; sur la plate-forme de celui-ci un troisième » étage de cinq pyramides dont Varron, etc... Les » historiens Étrusques la faisant égale à celle de » tout le reste du bâtiment. »

D'après cette traduction, le globe et le chapeau sont convertis en une coupole de bronze qui couvre les cinq pyramides d'en bas, et c'est sur le comble de ce dôme (1) que s'élèvent quatre pyramides de cent pieds, portant une plate-forme qui sert de support à cinq autres pyramides. C'est, comme on voit la même impossibilité physique, la même construction chimérique, la même superposition absurde de pyramides à trois étages, dont la base,

(1) Le traducteur dit en note *qu'elles portoient sur le dôme qui n'étoit qu'une section d'ovale aplati, etc. Voy.* ibid.

dans les supérieures, auroit porté sur la pointe des inférieures.

M. de Caylus (1), dans un *Mémoire sur l'Architecture ancienne*, en parlant du monument de Porsenna, le cite uniquement pour en conclure que dans l'Étrurie on avoit, comme en Égypte, fait des pyramides. *Du reste*, dit-il, *que ces pyramides soient rapportées si ridiculement, et d'une façon si peu praticable, ce n'est pas mon affaire.*

M. de Caylus est, à ma connoissance, le seul critique qui ait paru frappé de ce qu'il y a de ridicule et d'impraticable dans la disposition dont, soit le texte, soit ses versions, donnent l'idée. Nulle remarque n'accompagne les traductions, et Hardouin n'a fait lui-même aucune note sur aucun des mots de la description. On diroit qu'on se seroit contenté de mettre des mots sur des mots, sans s'inquiéter du sens ou de l'image qu'ils devoient donner ou produire.

II.

SUR LES MOTS FABULOSITAS ET FABULÆ.

Il seroit possible d'expliquer la réserve des com-

(1) Mém. de l'Acad. des Inscript. etc. tom. XIII, pag. 299.

mentateurs, sans les accuser d'avoir manqué d'intelligence en cette matière. Peut-être, en effet, les mots *fabulositas* et *fabulæ*, dont Pline accompagne la description qu'il a empruntée de Varron, ont-ils fait croire à tous les interprètes de ce passage que le monument décrit étant un objet fabuleux, ce n'étoit pas la peine de se mettre en frais pour tâcher d'arriver, par la critique soit du texte, soit des formes du dessin, à lui rendre une existence dont la raison pût démontrer et admettre la possibilité. Long-temps aussi, je l'avouerai, j'ai été détourné, par suite de cette opinion, du soin de mettre les élémens du monument, tel qu'il est décrit, d'accord avec les plus simples élémens de la possibilité, en fait de construction.

Examinons cependant jusqu'à quel point les mots *fabulositas* et *fabulæ*, du texte de Pline, doivent jeter du discrédit sur la possibilité d'exécution, et sur l'existence du monument de Porsenna, tel qu'il nous est donné par la description.

Et d'abord, répétons que cette description n'est pas du fait de Pline, mais qu'il l'a textuellement empruntée à Varron (*ipsius verbis*) excepté quelques légères réflexions qu'il y a ajoutées.

C'est à l'article des labyrinthes, que Pline parle

du monument de Porsenna, et il le cite, au nombre des quatre grands labyrinthes connus. Il reconnoît donc ici qu'il a existé, comme il le reconnoîtra encore plus bas; car, selon lui, Porsenna, auroit voulu apprendre aux rois étrangers, que leur vanité devoit céder à celle des rois d'Italie. Mais, continue-t-il, *cùm excedat omnia fabulositas, utemur ipsius M. Varronis in expositione ejus verbis*. Ainsi on voit d'abord que le mot *fabulositas* n'est pas de Varron, l'auteur de la description, mais de Pline qui n'en est que le copiste.

Ensuite, quel sens donnera-t-on en françois au mot *fabulositas*? Je conviens que ce mot comporte la signification que nous donnons au mot *fabuleux*, en tant que plus ou moins synonyme de *chimérique, d'imaginaire;* mais il signifie encore, ainsi que le mot *fabula*, tradition équivoque, propos vulgaire, et ce que nous exprimons par des *on dit*. Dans quelque nuance de sens que l'on prenne ce mot, voici ce que Pline me paroît avoir voulu exprimer : *comme les fables qu'on débite,* ou bien *comme les détails qu'on raconte de ce monument excèdent toute croyance, je rapporterai les propres paroles de la description de*

Varron. Ainsi, ou Pline rapporte les paroles de Varron, comme un correctif aux exagérations qu'on débitoit, ou bien il cite textuellement Varron, comme pour se décharger de la responsabilité d'une description fabuleuse.

Je laisse à choisir la manière d'interpréter l'intention de Pline. Dans le premier cas, Pline auroit ajouté foi à la description de Varron, sans peut-être se rendre compte du double sens de certains mots. Dans le second cas, entendant le texte de Varron, et se l'expliquant comme l'ont fait les commentateurs modernes, il auroit, et avec beaucoup de raison, traité de *fabuleuse* la description du monument.

Mais nous verrons dans la suite que les mots *fabulæ Etruscæ* peuvent comporter un sens fort différent en latin, de celui de *fable* en françois. Ajoutons de plus que ces mots appartiennent à Pline, et non pas à Varron.

III.

Justification du texte de Varron.

Il est assez probable que Varron avoit dû parler du monument de Porsenna, dans l'ouvrage

de sa chronologie de l'antiquité, et que ce fut des chroniques Étrusques qu'il tira la description d'un monument qui n'existoit plus de son temps. Du moins il n'en restoit rien à l'époque de Pline, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même. *Cùm Cretici (labyrinthi) Italicique nulla vestigia extent.*

Maintenant, avant d'entrer dans l'explication, de laquelle doit résulter la restitution de ce monument, il est une question à résoudre.

Peut-on se prêter à croire que Varron, homme fort instruit dans tous les arts, critique savant et judicieux, ou auroit donné créance à la tradition d'un monument notoirement apocryphe, de la manière dont on le donne à concevoir, ou auroit admis dans son ouvrage une description qu'il auroit cru être le produit fabuleux d'une imagination fantastique?

Ne seroit-il pas plus probable que, traduisant une description architecturale, matière où il est le plus difficile d'être clair, où l'équivoque peut ressortir même des mots les plus propres, et rendre obscur à l'esprit ce que les yeux seuls sont appelés à discerner, Varron ait pu tomber dans certaines ambiguités de locution, presque impossibles à éviter? Qui ne sait, par exemple, que Vi-

truve, par la perte des figures qui accompagnoient son traité d'architecture, a produit pour le lecteur un fort grand nombre d'obscurités et de problèmes, que le plus léger dessin auroit ou éclaircis ou résolus?

De ce que je viens de dire, je ne veux donner qu'un seul exemple, et je le prends dans les premiers mots du passage même de Varron. Il est indubitable, quelque foi qu'on accorde aux détails de la description du tombeau de Porsenna, que ce roi avoit été enseveli dans le monument, quel qu'il ait été (*in quo loco monumentum reliquit*), etc. Cependant, au dire de la description, il avoit été enseveli sous la ville de *Clusium* (*sepultus est sub urbe Clusio*). N'y a-t-il pas ici deux manières d'entendre la préposition *sub* (sous)? Sans doute un souterrain auroit pu être pratiqué sous la même ville, et recevoir sa sépulture. Mais sans doute aussi *Clusium* étant bâti sur une hauteur, le tombeau construit au bas de la ville n'en auroit pas moins été *sub urbe*. Tant il est difficile au langage d'être sans ambiguité, dans l'expression de beaucoup de choses matérielles, et surtout des positions de lieu.

Nous verrons qu'il pourra bien en avoir été

ainsi de la préposition *supra*, que l'on a rendue dans les traductions données plus haut, et dans les commentaires du passage de Varron, rapporté par Pline, comme s'il n'y avoit pour les corps, et surtout pour les corps de construction ou d'architecture, d'autre position possible (les uns entendus au-dessus des autres) que la position verticale ou perpendiculaire.

La traduction que je vais proposer fera déjà comprendre, de quelle manière fort simple on peut faire disparoître et le prétendu fabuleux du monument, et l'obscurité de sa description.

Je traduis :

« Mais comme ce qu'on en raconte excède
» toute croyance, je me servirai, dans cette des-
» cription, des propres paroles de Varron.

» Porsenna, dit-il, fut enseveli sous la ville de
» Clusium, à l'endroit où il fit construire son mo-
» nument, en pierres de taille quadrangulaires.
» Chacun des côtés (de son massif) a trois cents
» pieds de largeur, et cinquante de hauteur. Dans
» l'intérieur du soubassement quarré existe un
» labyrinthe inextricable, d'où l'on ne pourroit
» sortir, si l'on s'y engageoit sans un peloton de fil.

» Sur ce soubassement quarré, il y a cinq pyra-

» mides, quatre aux angles, la cinquième au mi-
» lieu. Leur largeur, par en bas, est de soixante-
» quinze pieds; leur hauteur est de cent cinquante.
» Sur leur sommet à toutes, est posé un globe de
» bronze avec un chapeau, d'où pendent, attachées
» par des chaînes, de petites clochettes, qui, agi-
» tées par le vent, produisent de loin un carillon
» comme étoit jadis celui de Dodone.

» Plus haut que cette zône (ou bien les globes),
» s'élèvent quatre autres pyramides de cent pieds
» en hauteur chacune.

» Au-dessus de celles-ci, et sur une plate-forme
» commune, se voyent cinq pyramides. » (Ici finit Varron.) Pline ajoute que Varron n'avoit pas osé en marquer l'élévation; mais (dit-il) les chroniques Étrusques prétendoient que la hauteur de ce troisième ordre de pyramides étoit égale à celle du reste de tout l'ouvrage.

Ma traduction, comme on peut le voir, est conforme à toutes les autres sur les points principaux, c'est-à-dire les objets de la description. Elle n'en diffère que par les expressions, qui se rapportent à la position des quatorze pyramides, et que le texte nous présente comme élevées les unes au-dessus des autres.

IV.

DE L'ÉQUIVOQUE PRODUIT PAR LA PRÉPOSITION SUPRA.

On a vu que ce qui contribue à rendre dans les traductions, cet ensemble de pyramides, fictif ou fabuleux, ainsi qu'il put en arriver jadis à l'égard du texte de Varron, est l'emploi uniforme de la préposition *supra;* c'est-à-dire qu'on s'est figuré une superposition verticale de tous ces corps pyramidaux, se servant soit de base, soit d'élévation perpendiculaire les uns aux autres.

Pour m'expliquer plus clairement, il est certain que la description nous présente trois étages de masses pyramidales, et sans doute, à s'expliquer le texte, à part de la connoissance des objets décrits, les mots peuvent être entendus comme si cette superposition d'objets eût ressemblé, par exemple, soit à trois étages d'arcades ou de portiques, soit à trois ordres de colonnes, verticalement placées les unes au-dessus des autres.

Mais tout le monde comprend qu'il n'y a rien de plus simple, et de plus naturel, que la superposition d'une colonne sur une colonne, parce que, indépendamment même des entablemens

qui les séparent dans les édifices, le chapiteau de l'inférieure offre à la base de la supérieure, un espace ou un plateau d'une largeur suffisante. Autant en dira-t-on d'étages en arcades ou portiques; et l'on ne voit que cela dans tous les monumens de l'architecture.

C'est précisément le contraire pour des pyramides, ou pour des masses pyramidales quelconques, dont l'essence est d'avoir une large base, et de se terminer par un faîtage plus ou moins aigu. Il est donc tout-à-fait contre nature, d'imaginer des étages de pyramides, avec une superposition verticale des unes sur les autres. Cela n'a pas besoin de preuves.

Je ne m'arrêterai pas non plus à démontrer qu'il seroit également absurde, après avoir imaginé sur les cinq pyramides d'en bas, soit un *tymbre,* soit un *globe,* soit un *dôme* de bronze commun à toutes, d'y faire asseoir, comme l'ont fait les traducteurs que j'ai cités, et d'y élever les quatre pyramides du second étage, portant elles-mêmes une plate-forme, sur laquelle auroient porté les cinq dernières. Tout ce ridicule échafaudage n'a besoin que d'être énoncé pour être rejeté.

Puisqu'il est physiquement démontré que les trois étages de pyramides n'ont jamais pu être, et ne peuvent point se supposer perpendiculairement placés les uns sur les autres, la nature seule des choses nous apprend, que cette superposition n'aura pu avoir lieu, que ce qu'on appelle en retraite, ou si on l'aime mieux, en amphithéâtre, et de la manière (comme ce dernier mot l'indique) qu'un gradin est dit posé au-dessus d'un autre, quoiqu'il le soit en reculée.

Qui est-ce, par exemple, qui, décrivant une église, ayant un portail et une coupole, ne dira pas que la coupole s'élève au-dessus du fronton de son péristyle antérieur, bien qu'entre le frontispice et la coupole, il puisse y avoir une distance de plus de cent pieds? Multiplier les exemples de cette manière de parler, me paroît chose fort superflue. C'est ainsi, et en conséquence de la même façon de parler, qu'un pays, qu'une ville, se disent au-dessus ou au-dessous d'une montagne, et que le monument de Porsenna étant sous la ville de *Clusium*, cette ville étoit au-dessus.

V.

DE LA REMISE ENSEMBLE DES PARTIES DE LA DESCRIPTION.

Cette notion de grammaire, d'usage ou de façon de parler étant nécessairement admise, les étages des pyramides vont trouver, de la manière la plus simple, leur superposition respective, sans qu'on soit obligé de faire le moindre changement à la description, ni de se prêter à une disposition difficultueuse, pour y assortir les paroles du texte, toutefois en reconnoissant que ce put être un ensemble considérable.

Il faut bien en effet qu'il l'ait été, puisqu'on nous apprend que Porsenna avoit épuisé, dans ce grand ensemble, les ressources de son pays; circonstance qui paroît devoir contribuer à donner plus ou moins d'authenticité pittoresque à un ouvrage que l'on voudroit aujourd'hui reléguer dans le domaine des fables. Oui, je le répète, le monument sera fabuleux, c'est-à-dire impossible, si l'on entend la préposition *supra*, dans un sens qui exclut jusqu'à la moindre vraisemblance; mais le monument offrira l'ensemble le plus raisonnable, et de l'exécution la plus simple dans

l'autre sens de *supra*, tel que je le présente. (*Voyez la planche.*)

D'après ce dessin calqué tout aussi fidèlement sur le texte de la description, je vais en répéter l'ensemble et les détails.

Sur un soubassement de trois cents pieds en carré et de cinquante pieds de haut, j'élève les quatre pyramides aux quatre angles, et la cinquième dans le milieu. Ces pyramides ont chacune soixante et quinze pieds à leur base, et cent cinquante d'élévation. Leur sommet, à chacune, se termine par un globe d'airain, surmonté d'une forme de *petasus*, d'où pendent les *tintinnabula* de la description. (Nulle difficulté à cet égard, sauf quelques observations critiques sur le texte.)

Si les *tumuli*, hauteurs ou buttes, soit naturelles, soit artificielles de terre, usitées ou pratiquées sur les corps morts, furent très-probablement le principe originaire des pyramides; s'il est assez reconnu que les plus grandes en Egypte furent des élévations naturelles, revêtues de pierres, pourquoi n'en auroit-il pas été de même ailleurs? Pourquoi dès-lors les étages de pyramides à *Clusium*, situées sur un terrain montueux,

n'auroient-elles pas pu, très-naturellement, se trouver disposées en amphithéâtre, en profitant des irrégularités mêmes du terrain?

Qu'est-ce qui empêche dès-lors de placer, ainsi que je le propose, le second étage des quatre pyramides sur un massif qui, construit en retraite du premier étage, fasse que le pied de celles-ci commence au point d'élévation, marqué à peu près par le sommet des cinq pyramides inférieures? (*Je suppose ici qu'il faille interpréter à toute rigueur les rapports de supériorité entre les masses de cet ensemble, sujétion tout-à-fait gratuite.*) On peut donc voir dans le dessin à l'appui de mon hypothèse, que les quatre pyramides du second étage pourront, à volonté, se trouver plus ou moins placées, de manière à surmonter le globe de chacune des pyramides inférieures (*supra quem orbem.*)

Il n'est plus question que d'imaginer de quelle manière, et selon le sens du texte, les cinq autres corps pyramidaux, formant l'amortissement de toute la composition, pouvoient se trouver élevés de même au-dessus du second étage dont on vient de parler. Rien de plus simple, comme on le voit, en les établissant sur un socle commun

(*uno solo*), placé au milieu de la plate-forme du second étage, que de leur donner encore une élévation à peu près égale à celle du reste de tout l'ouvrage, ou même de tout l'ensemble (*tradunt eamdem fuisse quam totius operis*). On peut en effet supposer que c'étoient des corps allongés, mais en forme de *steles*, *obélisques*, ou de *meta*, opinion qui se trouvera justifiée bientôt par plus d'une autorité.

VI.

DE DEUX POINTS DE CRITIQUE AUXQUELS DONNE LIEU LE TEXTE DE VARRON.

Mais je dois justifier avant tout, sur deux points, l'interprétation du texte de Varron.

Le premier point de critique a pour objet les mots *orbis æneus* et *petasus*, mais plus particulièrement la phrase *unus omnibus sit impositus*. Cette locution, ou pour mieux dire, cette construction de phrase, et surtout les mots *unus omnibus* ont très-probablement induit les commentateurs et traducteurs, à croire qu'il y avoit un seul et unique globe d'airain, s'étendant sur les cinq pyramides. Ce rapprochement des deux mots, j'en conviens, peut induire à adopter cette ver-

sion ; sans doute le mot *singulis*, en place d'*omnibus*, auroit prévenu la méprise.

Mais observons d'abord, que, dans les descriptions des monumens, d'architecture surtout, il est fort difficile d'éviter ces confusions, même pour l'écrivain qui a l'ouvrage sous les yeux ; à plus forte raison, pour celui qui répète, et d'une langue dans une autre, des descriptions d'édifices qu'il n'a point vus, et dont il n'a point eu l'occasion de bien connoître le genre. Ainsi Varron, traduisant la Chronique Etrusque, a pu se trouver induit, (comme cela doit souvent arriver à un traducteur) et en quelque sorte contraint, à tomber dans une sorte de version littérale, dont il eût peut-être évité l'ambiguité s'il eût procédé sur la vue même du monument, au lieu de se traîner sur les mots de sa description.

J'ai cherché ici à traduire aussi la possibilité, et toutefois à éviter la nécessité de l'amphibologie, en disant : *leur sommet à toutes est couronné par un globe de bronze.* Je crois que personne ne s'y tromperoit, et toutefois l'amphibologie peut encore s'y trouver.

De fait, on la rencontre dans un grand nombre de descriptions, mais le simple bon sens empêche

de s'y laisser prendre. *Cette église a quatre clochers, et sur tous il y a une boule surmontée d'une croix.* Voilà la locution de Varron. Mais lorsque l'impossibilité physique la plus sensible exclut un des deux sens, l'équivoque n'a plus lieu pour l'esprit. C'est ce que je crois avoir assez fait sentir dans le texte latin, où je ne me permettrois peut-être que de changer l'adjectif *unus*, contre l'abverbe *unà*.

Le second point de critique sur le texte, se rapporte aux mots *supra quem orbem,* qui paroissent avoir confirmé encore les traducteurs, ou interprètes de la description, dans l'opinion que les cinq pyramides avoient un *orbem* commun. Je crois avoir assez réfuté cette opinion, qu'il suffit d'énoncer pour en démontrer l'absurdité. Comment, en effet, peut-on concevoir un globe de bronze, posant sur cinq pointes de pyramides, dans une étendue de plus de deux cents pieds? J'avouerai que, pour être plus rigoureusement d'accord avec l'opinion la seule raisonnable, le texte auroit dû porter *supra quos orbes.* Il semble toutefois qu'ayant dit immédiatement auparavant qu'il y avoit sur toutes, *omnibus,* un globe de bronze au singulier, *orbis æneus*, l'écrivain aura

pu, et même dû le désigner de suite au singulier, *supra quem orbem;* et puisque le simple bon sens repousse l'idée d'un globe unique posant sur toutes les pyramides, il n'y avoit, pour la clarté, aucun inconvénient à n'en désigner qu'un seul.

Après avoir éloigné les objections grammaticales, qu'on pourroit trouver dans une interprétation trop littérale du texte, il me reste à justifier la restitution que je présente, sous le rapport de son ensemble architectural, et sous celui des usages de l'antiquité, en montrant que le résultat de cette composition n'a réellement rien ni d'extravagant, ni de fabuleux, ni qui excède la probabilité d'un ensemble fort raisonnable.

VII.

DES PYRAMIDES GROUPÉES SUR UN PLAN SYMÉTRIQUE.

Ce qui paroît d'abord étrange, dans cette composition, c'est la multiplicité de quatorze pyramides accumulées sur un seul point; c'est ensuite l'espèce de monotonie de masses ainsi rapprochées, et aussi uniformes. Peut-être oserai-je par la suite conjecturer que, sous le nom général de pyramides, ces massifs ont pu présenter quelques variétés de formes.

Du reste, quant à ce grand nombre, il me semble qu'il n'a rien d'étonnant pour ceux qui savent à quel point ces monumens funéraires ont été multipliés, et sur des espaces où ils devoient paroître contigus, soit aux environs de Memphis, soit près de la ville de Méroé, où l'ouvrage de M. Caillaud nous fait voir comme une sorte de ville, construite de semblables édifices. Mais à Memphis comme à Méroé, le sol, excepté celui de la chaîne Lybique, étoit généralement plat, moins quelques buttes qui purent servir de noyaux aux constructions pyramidales.

Si au contraire l'usage de ces constructions eut lieu dans des pays de montagnes; dans des endroits et sur des terrains escarpés, comme fut celui de *Clusium*, aujourd'hui *Chiusi*, n'aura-t-il pas été naturel de multiplier les pyramides, en profitant de certains plateaux favorables, et de les pratiquer les unes au-dessus des autres en amphithéâtre, c'est-à-dire en retraite, au gré des positions indiquées par la nature des terrains? Voilà, ce me semble, ce qui auroit pu, tout naturellement, porter à cumuler plusieurs pyramides sur un espace donné, de manière à les faire paroître de loin superposées verticalement.

Une autre raison, à l'égard du monument de Porsenna, pourroit avoir été, que ce grand ensemble auroit eu une destination particulière, par exemple celle de la sépulture non-seulement du roi, mais peut-être de sa famille. J'ai dit *peut-être*, parce que, s'il ne se trouve point de documens à cet égard dans l'histoire, il paroît cependant assez vraisemblable, qu'un ensemble composé de plusieurs monumens funéraires, aura été, ou dès l'origine, ou successivement, destiné à plusieurs personnes.

Au reste, soit que chaque pyramide ait servi de sépulture à un corps, soit qu'elle n'ait été qu'un signe commémoratif de l'individu mort, comme par exemple un cœnotaphe; il faut dire que le monument de Porsenna ne seroit pas le seul qui nous offrît l'exemple de plusieurs pyramides groupées de la même manière, et de façon à former un ensemble de masses régulièrement établies sur un plan symétrique.

Je pourrois citer à l'appui de l'opinion, qui feroit, des pyramides multipliées du monument de Porsenna, un tombeau de famille, plus d'une autorité respectable.

Nous lisons en effet dans le livre Ier des Macha-

bées, ch. 13, v. 27, que Simon éleva en l'honneur de son père, de sa mère et de ses frères, un grand monument en belle pierre polie, qui se composa de sept pyramides, l'une à côté de l'autre, qu'il environna de hautes colonnes, etc.

Et ædificavit Simon super sepulchrum patris sui et fratrum suorum, ædificium altum visu, lapide polito retro et antè : et statuit septem pyramidas, unam contra unam patri et matri, et quatuor fratribus : et his circumposuit columnas magnas, etc.

Telle est la notion que l'historien Joseph (l. XIII, ch. 6.) nous a donnée du magnifique tombeau de Simon, dans la Judée : *Il le fit élever*, dit-il, *pour sa famille ; il est en marbre blanc.... On y compte sept pyramides ; ouvrage d'un travail excellent ; elles sont si élevées, qu'on les aperçoit de loin en mer, et que les navires s'en servent comme d'un signal pour diriger leur marche.* Ces pyramides existoient au temps de Joseph, et encore deux cents ans après lui, comme Eusèbe en fait foi. Ne seroit-il pas permis de supposer que ce tombeau de famille, construit par Simon, avec une enceinte en colonnes de marbre, auroit pu être conçu originairement, de manière que les sept pyramides s'y seroient trouvées dis-

posées dans un ordre à la fois régulier et pittoresque?

Le tombeau qu'on voit à Albano, près de Rome, et qu'on appelle vulgairement, on ne sait trop pourquoi, le Tombeau des Curiaces, est un monument fort petit, sans doute, par comparaison avec ceux de Porsenna et de Joseph. Il n'a guère, en effet que cinquante pieds de hauteur, ce qu'on trouve, en achevant les pointes de ses petites masses pyramidales, aujourd'hui tronquées (1). Mais dans sa petitesse, il n'est pas moins instructif, comme exemple d'une disposition de pyramides, semblable à celle des deux étages, l'un inférieur, l'autre supérieur, du tombeau décrit de Porsenna. Il se compose d'un soubassement qui a vingt-deux pieds de haut, sur vingt-quatre de large. On ne comprend pas dans cette dernière mesure la saillie du socle, ni celle du bandeau supérieur, servant de plinthe aux pyramides.) C'est sur ce plateau que s'élèvent ces cinq masses pyramidales, dont nous aurons tout à l'heure l'occasion de faire remarquer la forme. Là, comme au tombeau de

(1) Il dut avoir 70 palmes en rachevant la pyramide du milieu. Le palme romain est de 8 pouces 3 lignes et demie.

Porsenna, quatre occupent les quatre angles. La cinquième, celle du milieu, est plus élevée que les quatre autres.

La mesure générale que nous avons déjà rapportée de tout ce monument, et de son soubassement en particulier, indique assez celle des corps pyramidaux. Le plus haut n'a que vingt-deux à vingt-trois pieds, la dimension de chacun des quatre autres est de vingt et un.

Quelque modique que soit la dimension de ce monument, son ensemble suffit pour montrer qu'au monument de Porsenna la disposition des pyramides n'a rien d'insolite, rien qui ne se trouve confirmé par des exemples postérieurs.

Je vais citer encore un des tombeaux de Sardaigne, qui ont été publiés il y a quelques années, dans les dessins de M. de la Marmora, et où l'on voit répétée la même disposition de masses pyramidales, groupées dans un plan régulier.

Entre les débris de tombeaux assez nombreux qui se sont conservés dans ce pays, et la plupart construits en forme sphérique et conique, il s'en trouve plusieurs dont les parties inférieures, encore existantes, présentent des ensembles, tantôt de deux, tantôt de trois petites masses, qui, lors-

qu'on en termine l'élévation, ressemblent à des espèces de ruches. Mais on y en voit un, plus grand que les autres, construit en pierres, sur un plan quadrangulaire, aux quatre angles duquel sont quatre petites constructions sphériques ou coniques, d'à peu près vingt pieds de hauteur. Au milieu s'élève une masse du même genre, haute de cinquante à soixante pieds, et dont le sommet est aujourd'hui tronqué à la hauteur d'à peu près quarante pieds. Il devoit toutefois se terminer de la même manière, et il semble pouvoir nous rappeler l'idée des édifices qu'on nommoit *tholos*, en Grèce, monumens dont j'aurai occasion de faire encore mention.

Je ne dirai ici qu'un mot, parce que j'y reviendrai bientôt, du célèbre tombeau d'Alyates, père de Crésus, dont Hérodote nous a laissé une courte description. Je n'en fais mention pour le moment, qu'à cause des cinq *oros*, qui, selon Hérodote s'élevoient au sommet de l'espèce de montagne, formant la masse de cette sépulture, et parce que je suppose que ces cinq *oros*, dont il est facile d'indiquer la configuration, devoient, à la place qu'ils occupoient, (et servant d'amortissement à tout l'ensemble) être disposés, comme les objets py-

ramidaux des monumens précédens, je veux dire, de manière qu'il y en eût un au milieu, d'une plus haute dimension que les autres, le tout sur un plan quarré.

VIII.

DE LA VARIÉTÉ DE FORMES QUE L'EMPLOI DES PYRAMIDES PUT SUBIR EN DIVERS PAYS, ET EN DES TEMPS DIFFÉRENS.

On est généralement porté à se figurer les pyramides, dans l'antiquité, comme assujéties, indépendamment de leur dimension, et surtout de leur construction, à l'uniformité d'un plan quadrangulaire. Nous n'avons pas craint cependant d'introduire dans l'élévation de notre restitution, en dessin, du tombeau de Porsenna (*Voyez le dessin qui accompagne cette dissertation*) une variété qui présente cinq pyramides, savoir celles de l'étage supérieur sous une forme circulaire.

L'Egypte à la vérité ne paroît pas, dans les restes de pyramides qui s'y sont conservés, avoir adopté cette diversité. Toutes celles qui sont parvenues jusqu'à nous, soit près de Memphis soit à Méroé, ne nous font connoître ces sortes de monumens que sous une forme quadrilatère; et la constance

du peuple égyptien, dans les formes et les types consacrés une fois, du genre de tous ses ouvrages, ne nous permet guère de soupçonner, qu'il s'y soit introduit aucune sorte de variété en ce genre. Il n'y aura donc eu ni pyramides sphériques, ni obélisques arrondis dans leur élévation.

D'autre part il est certain, (et on en trouve plus d'un exemple) que si hors de l'Egypte, il y eut en quelques contrées, des pyramides construites selon le type Égyptien, il y eut aussi d'autres genres et d'autres variétés de constructions pyramidales, destinées aussi à la sépulture.

Tel étoit par exemple, sur la route d'Argos à Epidaure, un édifice qui, dit Pausanias (1) ressembloit extrêmement à une pyramide (s'il n'en étoit pas une.) Ce monument étoit, en réalité, un tombeau où l'on avoit enseveli les morts des deux partis, qui avoient combattu dans la querelle de Prætus et d'Acrisius.

Le tombeau qu'on appelle de Virgile, près la grotte du Pausilippe à Naples, est une véritable pyramide sphérique, aujourd'hui tronquée, de manière qu'on ignore comment elle pouvoit se

(1) Liv. 2, ch. 25.

terminer. Mais en prolongeant les lignes inclinées de la partie inférieure, jusqu'à ce qu'elles se réunissent, cette pyramide auroit pu avoir de quarante à cinquante pieds de haut, sur un soubassement de quinze pieds en hauteur.

Il y eut encore plus d'une sorte d'édifices, dont Pausanias fait mention (1), et qui, d'après la description de leur structure, devoient affecter une forme plus ou moins pyramidale : tels étoient ceux qu'on appeloit *tholos*.

Les tombeaux de Sardaigne dont on a parlé, nous présentent, dans un petit module il est vrai, une image approximative de ces édifices sphériques. Ils se terminent par un comble, qui, sans être entièrement aigu, dut en offrir l'idée.

Un fort grand nombre de ces sortes d'édifices, destinés aux sépultures, offrent donc des imitations de pyramides. Tel étoit encore celui que Pausanias nous dit en avoir été une image fort ressemblante.

Il y eut tant de degrés divers, dans la dimension et la dépense des tombeaux, que l'on en fit dans ce genre, et d'après les types nombreux accrédités par l'usage, des copies de toute proportion,

(1) Paus. l. 4, Bœotic. ch. 38.

des répétitions à tout prix, et pour toutes les fortunes. Ainsi l'ensemble des cinq petites pyramides sphériques et coniques du prétendu tombeau des Curiaces, dont il a été fait mention plus haut, et qui sont entièrement massives, n'aura probablement été qu'un simulacre rapetissé de monumens plus considérables, et de pyramides sphériques, d'une beaucoup plus grande dimension.

IX.

NOUVELLES CONSIDÉRATIONS A L'APPUI DE LA VARIÉTÉ DONT ON VIENT DE PARLER.

On peut voir, dans le trait léger que je présente à l'appui de la restitution de l'ensemble du tombeau de Porsenna, que c'est encore pour justifier la mesure de l'élévation totale du monument, qu'il m'a paru convenable d'employer, pour son couronnement, une forme pyramidale, dont la dimension beaucoup plus arbitraire permît de satisfaire à la dimension indiquée.

C'est sur le milieu des quatre pyramides du deuxième étage, ou du massif en retraite, aux angles duquel on les voit reposer, que j'ai cru avoir besoin, pour satisfaire aux paroles du texte,

et à la grande élévation qu'elles font supposer, de recourir à une autre forme pyramidale, qu'autorisent les notions et les exemples de l'antiquité. Ajoutons que le simple bon sens indique et favorise cette interprétation. N'oublions pas en effet que, selon les récits ou les traditions Étrusques, ce dernier groupe de masses pyramidales auroit pu avoir la même hauteur, que celle du reste de tout l'ouvrage.

S'il nous étoit parvenu sur le monument de Porsenna, une description détaillée, faite, soit d'après son ensemble, soit sur des dessins fidèles, et où l'on pût être assuré, que l'auteur se seroit servi des mots propres à la désignation spéciale de chaque objet, nous devrions peut-être nous assujétir à un type uniforme, dans ces masses pyramidales. Mais la description de Varron, traduction des Chroniques Étrusques, fut faite dans un temps où la langue latine pouvoit manquer de mots propres à exprimer un grand nombre de variétés de formes architecturales. Il seroit ainsi probable que le mot *pyramide* auroit pu être indistinctement employé pour exprimer des objets, qui, bien que variés dans leur manière d'être, n'en étoient pas moins assujétis à la configuration pyramidale.

Qui pourroit nier que les obélisques, lesquels sans doute participent de cette forme, quand ce ne seroit que par leur *pyramidium*, auroient pu être appelés du mot générique *pyramide*, avant que ces objets, mieux connus à Rome, eussent reçu, de la nature de leur propre forme, une dénomination plus caractéristique?

Qui pourroit nier encore que beaucoup d'autres objets, ou corps allongés, de forme pyramidale, dont nous allons faire mention, sans être, ni ce qu'on entend aujourd'hui par *pyramide*, ni ce qu'on désigne par le nom spécial d'*obélisque*, aient pu de même, au temps de Varron et à Rome, être appelés *pyramides*, sans qu'il faille à la rigueur se les figurer sous la forme des pyramides d'Égypte?

Il y auroit deux considérations décisives, pour donner une proportion plus allongée aux cinq corps pyramidaux du troisième étage du monument de Porsenna; c'est d'abord leur position déjà très-exhaussée, c'est ensuite l'indication approximative de leur dimension, que l'on disoit (*tradunt*) égale à celle du reste de l'ouvrage, c'est-à-dire à la partie inférieure, ou du moins des deux rangs de pyramides qui l'occupoient.

Or, en cherchant à l'étage supérieur un amortissement de corps pyramidaux, qui permette une procérité, susceptible de s'accorder avec le texte de la description, il me paroîtroit difficile d'y appliquer autre chose, que la forme allongée des *stèles*, des obélisques, ou autres corps semblables. En effet, l'Etrurie (aujourd'hui la Toscane) avoit, comme on y trouve encore à présent, des carrières découvertes, dans des montagnes, où il fut, comme il l'est de nos jours, possible de tailler des blocs de pierre propres à de tels emplois, et dans des dimensions considérables.

Quoi qu'il en soit, j'ai supposé, qu'entre les quatre pyramides du second étage, il auroit pu s'élever un socle d'une assez grande hauteur, servant de base commune (*uno solo*) à cinq corps d'une dimension variée, taillés en *aiguille*, ou en figure allongée et arrondie, ainsi que l'antiquité nous en fait voir de plus d'un genre. Je trouve par là un moyen fort raisonnable, de donner à l'ensemble de cette partie du monument de Porsenna, une élévation qui égaleroit à peu près celle du reste de l'ouvrage, (*eamdem quam totius operis*, le mot *operis* désigne le reste comme ouvrage de bâtisse) surtout en prenant pour modèle le tombeau dit

des Curiaces, dont on a parlé plus haut, et où le corps pyramidal du milieu est de beaucoup plus élevé que les quatre qui l'accompagnent.

Je dois maintenant ajouter, à l'appui de cette hypothèse, qu'elle ne manque ni d'exemples, ni d'autorités analogues, dans plus d'un monument du même genre.

Et d'abord, on sait que ce fut un usage assez commun, que celui de placer sur le *tumulus*, type originaire de tous les tombeaux, des colonnes et autres objets, qui, par leur élévation, le faisoient apercevoir de loin.

Cet usage, dont on trouve tant de vestiges dans l'antiquité, non-seulement avoit lieu à l'égard des sépultures humaines, mais on en trouve encore la pratique appliquée aux monumens qu'on élevoit en l'honneur de certains chevaux, sans doute ceux qui avoient fait remporter à leurs maîtres des victoires dans les jeux publics. Pline (1) nous apprend qu'à Agrigente on voyoit les *tumuli* de plusieurs chevaux, et qu'à leurs sommets s'élevoient des pyramides. *Agrigentini complurium equorum tumuli pyramides habent.* Certainement

(1) Lib. 8, ch. 64, tom. I, édit. d'Hardouin.

des *tumuli*, buttes ou montagnes de terre, ne pouvoient avoir des pyramides qu'à leur sommet. Mais est-il probable que le *tumulus* d'un cheval, c'est-à-dire une petite butte de terre, ait porté une masse de construction, dans la forme que le langage ordinaire donne à ce qu'on appelle une vraie pyramide ? N'est-il pas plus vraisemblable, que ce que Pline désigne sous ce nom, appliqué à un *tumulus*, devoit consister plus simplement en *stele*, ou corps de forme pyramidale, et qu'on pourroit nommer plutôt obéliscale?

Nous allons peut-être trouver la confirmation de ceci dans la description, par Hérodote, du tombeau d'Alyates, dont je vais donner une explication succincte. Cette petite digression, loin d'être étrangère à l'objet principal de cette dissertation, m'a paru très-propre à autoriser la manière dont j'ai cru pouvoir représenter le couronnement du monument de Porsenna. J'en profiterai aussi, pour dissiper quelque obscurité dans l'interprétation du texte d'Hérodote. *L.* 1, *ch.* 93.

X.

DU TOMBEAU D'ALYATES, ROI DE LYDIE.

Ἐν δε ἔργον (γη Λυδίη) πολλὸν μεγιστὸν παρέχεται, χωρις τῶν τε Αἰγυπτίων ἔργων, και των βαβυλωνιων ἔστιν αυτοθι Αλυατἔω του Κροισου πατρος σῆμα, τοῦ η κρηπὶς μεν εστι λίθων μεγάλων, τοδε αλλο σῆμα χωμα γης..... οὖροι δὲ πέντε ἔοντες ἔτι και ἐς εμε ἦσαν ἐπί του σήματος ἄνω...., ἡ μὲν δὴ περίοδος του σήματος ἐσί στάδιοι ἕξ και δύο πλεθρα τὸ δὲ εὖρος ἐστι πλέθρα τρια και δεκα. κ. τ. λ.

Voici la traduction de ce passage par M. Larcher :

« On y voit (en Lydie) un ouvrage bien supé-» rieur à ceux qu'on admire ailleurs, j'en excepte » les monumens des Egyptiens et des Babyloniens. » C'est le tombeau d'Alyates, père de Crésus..... » Son soubassement est en grandes pierres, le » reste du monument consiste en levée de terre... » De mon temps subsistoient encore au sommet » cinq οὖροι, où on lisoit des inscriptions portant » que, etc.... Le soubassement du monument a » six stades deux plèthres de circuit, sa largeur » est de treize plèthres. » — C'est-à-dire, selon M. Larcher, *cinq cent quatre-vingt-dix-huit toises deux pieds dix pouces de tour*. Ainsi, dit-il, les deux petits côtés devoient être chacun de *quatre-vingt-quatorze toises trois pieds huit pouces*.

Le plan de ce soubassement, comme on le voit, n'est pas difficile à décrire. C'étoit un quarré, ayant deux de ses côtés doubles, en longueur, des deux autres; et c'étoit sur ce quadrangle parallélogramme, bâti en grandes pierres, et servant de base (κρηπις) au véritable monument, que ce dernier s'élevoit. Rien de plus simple à imaginer.

On ne sauroit nier qu'un semblable soubassement, construit en pierres, n'ait été un ouvrage de quelque dépense; mais enfin la base, dans tout monument, n'en est qu'une des moindres parties, et cela seul n'auroit pu motiver l'admiration d'Hérodote. Cependant, que trouvons-nous au-dessus de ce soubassement? Une levée, une montagne de terre, χῶμα γῆς. J'ai dit montagne ou levée, car ce put être une élévation naturelle, comme cela eut lieu dans beaucoup de *tumulus;* ce put être aussi une levée artificielle; ce put être tout à la fois l'un et l'autre, c'est-à-dire une butte naturelle surchargée de terre, et ainsi exhaussée par l'art. Toutefois, en adoptant l'une ou l'autre de ces trois hypothèses, reste encore à chercher ce qu'il y eut qui méritât d'être vanté comme un grand ouvrage ἔργον μέγιστον, à moins qu'on ne se borne à entendre par les mots d'Hérodote une

simple élévation de terre, sorte de grandeur assurément peu remarquable, dans un monument qui n'eût présenté que ce mérite vulgaire.

Disons donc que le monument d'Alyates dut être quelque chose de plus que ce qu'indiquent les simples mots χῶμα γῆς. Aussi M. de Caylus a-t-il avancé qu'il falloit entendre par le mot γῆς, non pas simplement de la terre, mais bien de la terre cuite (une construction en briques.)

Nous ne croyons pas cependant qu'on puisse se permettre une telle interprétation. D'abord, parce que l'usage de ces tombeaux, formés d'un amas de terre sur un soubassement en pierres, fut très-commun; et tel étoit entre autres exemples (1) le tombeau de Phocus τάφος χῶμα entouré d'un soubassement περιεχόμενος κύκλῳ κρηπῖδι. Disons ensuite que, lorsqu'il s'agit de bâtisse en briques ou terre cuite, les écrivains ne manquent point d'écrire ὀπτῆς γῆς.

Mais, à notre avis, il y a une manière de concilier l'idée trop simple qui résulte des mots d'Hérodote χῶμα γῆς, *agger terræ*, avec l'opinion que sa notion, très-abrégée sans doute, force toutefois de

(1) Pausanias. l. 2, c. 29

concevoir, c'est-à-dire celle d'une vaste entreprise, qui ne le cédoit, dit-il, qu'aux immenses travaux de l'Egypte et de Babylone.

XI.

DU TOMBEAU D'AUGUSTE A ROME.

Ce moyen de conciliation, nous le trouverons, je pense, dans la description abrégée que Strabon nous a donnée d'un très-grand monument, le mausolée d'Auguste, voisin du Champ-de-Mars à Rome. Près de cet emplacement, dit-il (1), on remarque le *Mausoleum,* lequel consiste en une levée de terre établie près du fleuve, πρὸς τῷ ποταμῷ χῶμα (c'est le mot dont s'est servi Hérodote) sur un très-haut soubassement bâti en marbre blanc, ἐπὶ κρηπῖδος ὑψηλῆς, (second point de ressemblance entre les deux monumens.) Il se terminoit à son sommet par la statue en bronze d'Auguste.

Mais voici une particularité qui, bien qu'énoncée sans aucun développement, donne naturellement lieu à quelques conséquences, selon nous très-applicables au monument d'Alyates, et propres à en donner une bien plus grande idée. Strabon,

(1) Strabon. l. 5, pag. 236.

en effet, ajoute que le mausolée d'Auguste offroit jusqu'à son sommet des plantations d'arbres toujours verts, (probablement des cyprès.)

Nous ne croirons pas, sans doute, que la magnificence du mausolée d'Auguste se seroit bornée à être un monticule de terre rapportée, et sur la pente duquel il y auroit eu, comme sur une butte naturelle, des arbres plantés.

Ce qui reste encore aujourd'hui de ce vaste tombeau, et qui se réduit à la partie circulaire de la périphérie inférieure, nous démontre, qu'outre le soubassement de marbre, il y avoit encore d'autres parties en construction. Aussi, d'après l'indication de ces vestiges, et en conséquence de la notion donnée par Strabon, les dessinateurs antiquaires n'ont point hésité à restituer, il y a déjà long-temps, la masse d'un monument qu'on mit jadis au nombre des merveilles du monde. On a été jusqu'à lui donner plus de deux cent cinquante coudées de hauteur (1), en établissant dans toute cette élévation des terrasses circulaires, les unes en retraite sur les autres. C'est dans le sol de ces terrasses qu'étoient plantées les rangées

(1) Voy. Sepolcr. antichi, pl. 72.

ou allées de cyprès, qui, d'étage en étage, arrivoient jusqu'au sommet.

Ainsi l'idée de terrasses par étages et plantées d'arbres, loin de contredire, confirme, au contraire, la notion de Strabon. Sans doute un tel monument pouvoit être appelé χῶμα, *agger*. Mais qui ne voit à quelle grandeur de dépense put monter la construction de tous ces murs, destinés à retenir les terres, et de leurs massifs portés à une si grande élévation?

Ne nous seroit-il pas permis maintenant de supposer, en faveur du récit d'Hérodote et de son admiration pour le tombeau d'Alyates, que cette masse qui ne le cédoit qu'à celles de l'Egypte et de Babylone, au lieu de n'être qu'une simple butte de terre, soit naturelle, soit factice, auroit pu aussi, sans cesser d'être χῶμα γῆς, présenter un composé de terrasses en amphithéâtre, circulant par étages solidement construits, et s'élevant à une hauteur que les mesures connues de son soubassement, permettroient de porter à quatre ou cinq cents pieds?

XII.

COURONNEMENT DU TOMBEAU D'ALYATES.

Il reste à parler du couronnement ou amortissement de ce grand tombeau. Il se composoit de cinq corps, que leur position au sommet d'une masse pyramidale, c'est-à-dire allant et se terminant en pointe, nous induit à regarder comme ayant été des corps allongés.

Nous avons déjà parlé des obélisques, dont tout le monde connoît la forme ; mais il faut joindre à cette notion d'objets si connus, celle des *stèles*, qui pourroient bien avoir été, dans l'usage du langage, et surtout à raison de leur forme, des synonymes d'*obélisque*. Nous savons que les *obélisques*, en Egypte, étoient destinés à porter des inscriptions. Autant doit-on en dire des *stèles;* autant d'un grand nombre de pierres taillées en forme de cippes ; autant encore des *termes*.

Les cinq corps qui terminoient dans son sommet le monument d'Alyates, portoient aussi des inscriptions, qui marquoient en quelle proportion avoient contribué à la dépense de l'ouvrage, les différentes classes de personnes qui en avoient fait les frais.

Le nom qu'applique Hérodote aux cinq corps

de pierres dont il s'agit; ne donne pas à comprendre clairement leur forme. Il les appelle ουροι ou οροι. Le mot ορος a plus d'une signification. On le traduit, selon les circonstances, par les mots latins *terminus, limes, finis, finitio, etc.* C'est ainsi que M. Larcher, dans sa traduction, a dit : *Cinq termes* placés au haut du monument, etc.

J'adopte volontiers ce sens. Mais en cherchant quelle forme pouvoient avoir des *termes,* surtout à cette place, je crois qu'il n'est pas nécessaire de se les figurer ici, comme on pourroit être induit à le faire, sous la forme des *Hermès.* On sait que leur diminution a souvent lieu dans un sens inverse de celui de la forme pyramidale, c'est-à-dire, qu'au lieu de procéder de bas en haut, elle va au contraire de *haut en bas.*

Le *terme,* considéré comme *borne* ou *limite,* alloit donc en diminuant de *haut en bas.* Nous en avons de nombreux exemples dans les *meta* des cirques, où on les voit, à l'extrémité de la *spina,* dans une forme obéliscale très-allongée, et réunis ensemble, ordinairement au nombre de trois. Une de ces *meta,* qui peut avoir de vingt-cinq à trente pieds de hauteur, existe encore dans les jardins de la villa Albani, près de Rome.

On en voit, comme je l'ai dit, sur les représentations en bas-reliefs de tous les cirques. Il s'y en trouvoit même qui reposoient sur la *spina*, grouppées au nombre de cinq, et portées sur un seul et même piédestal. Leur forme est toujours sphérique et conique, sans se terminer toutefois par une pointe aiguë.

C'est sous cette forme, et selon ce genre de distribution, qu'auroient pu, à mon avis, se trouver figurées et placées, au haut des *tumuli* cités par Pline, et érigés à des chevaux, les espèces de pyramides dont on a fait mention. Il y auroit peut-être encore eu là quelque allusion significative, et dont le motif eût été facile à saisir.

Mais ces *termes*, en manière de bornes sphériques et pyramidales, n'en étoient pas moins propres à recevoir des inscriptions. Quelque forme, au reste, qu'on veuille supposer aux *oros* du tombeau d'Alyates, leur position à la cime d'un monument aussi exhaussé, ne permet pas de se les figurer autrement, que dans la proportion et sous la forme d'*obélisque*, de *stèle*, ou de borne servant de *meta* dans les cirques.

C'est d'après cette analogie et cette ressemblance, soit pour la position, soit pour le nombre;

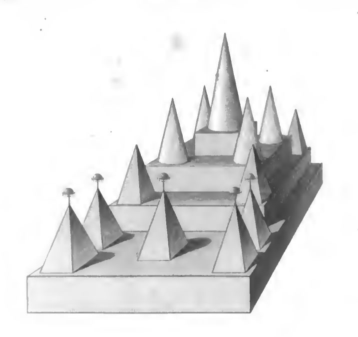
c'est ensuite eu égard à la facilité de donner à ces objets une très-grande hauteur, que j'ai cru devoir faire choix de la forme des *obélisques*, des *stèles*, des *oros*, ou bornes du cirque chez les Romains, pour les cinq corps pyramidaux qui devoient, selon la description, terminer l'élévation du tombeau de Porsenna. C'est encore, comme on peut le voir dans l'esquisse ci-jointe, d'après plus d'un exemple antique, quand le sentiment de l'effet local ne l'inspireroit point, que j'ai tenu l'*oros* (ou le corps allongé du milieu) beaucoup plus élevé que les quatre autres.

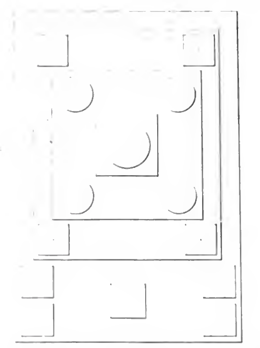
Je n'ai prétendu, par cette interprétation critique et graphique du monument de Porsenna, que faire disparoître l'espèce d'impossibilité matérielle, à laquelle une explication gratuitement littérale, sous un sens exclusif du mot *supra*, qui en comporte plus d'un, sembloit avoir condamné le monument décrit, sous le rapport de sa construction. Faute d'avoir compris, qu'en fait de bâtimens, certaines masses peuvent être et se dire étant les unes au-dessus des autres, sans qu'on doive en conclure une situation verticale, on a regardé ici comme impossibles des rapports de supériorité et d'infériorité, qui se retrouvent

dans une multitude d'ensembles de bâtimens.

J'ai dû montrer aussi que le mot pyramide, pouvant s'appliquer à beaucoup de masses, qui, sans être des pyramides proprement dites, affectent toutefois la forme pyramidale, il pouvoit y avoir lieu d'appliquer cette variété à quelques parties du monument de Porsenna.







ÉLÉVATION ET PLAN DU TOMBEAU DE PORSENNA,
d'après la description de Pline L.36 C.19

RESTITUTION CONJECTURALE

DU

DÊMOS DE PARRHASIUS,

D'APRÈS LA DESCRIPTION DE PLINE, liv. XXXV, ch. 10.

I.

De tous les monumens et ouvrages d'art antiques, dont les notions transmises par les écrivains grecs et latins nous permettent de retrouver l'ensemble, ceux qui dans leur restitution peuvent acquérir la plus grande vraisemblance, sont, sans aucune comparaison, les ouvrages et les monumens de l'architecture. On en a dit ailleurs les raisons, et l'on n'y ajoutera rien ici.

Nous avons toutefois dans un autre ouvrage (1) osé reproduire, d'après les descriptions de Pausanias, quelques-uns des plus célèbres ouvrages de

(1) Le Jupiter Olympien.

18

la sculpture grecque ; mais il faut dire que ce n'a jamais été dans l'intention de retracer leur image formelle, sous le rapport de la beauté de leur dessin, ni de la science ou du génie qui les avoient autrefois créés. Ayant eu pour objet principal de donner une idée approximative des monumens de la statuaire en or et ivoire, que les critiques n'avoient jamais aperçue, entre les diverses parties de l'art des Grecs, qu'à travers les préventions des usages modernes, et aucune de ces productions n'ayant pu parvenir jusqu'à nous, il devenoit nécessaire d'appeler à l'appui de cette critique le jugement même des yeux. C'est donc le goût et l'effet de ce genre de sculpture qu'il s'agissoit de reproduire, plutôt que la forme de ses ouvrages; encore pouvoit-on, quant à leur composition, trouver un grand nombre d'analogies, dans les répétitions que nous en ont très-certainement conservées les statues de marbre, les bas-reliefs, les médailles, etc.

Ajoutons que dans l'espèce des restitutions que nous avons hasardées de ces grands simulacres, il ne s'agissoit pas uniquement de leur figure, qui, bien qu'objet principal de ces compositions colossales, devenoit, à l'égard de notre travail, un objet

secondaire, soit pour le dessin, soit pour la critique. On veut parler des trônes où siégeoient ces divinités, et qui en faisoient le plus rare ornement, tant pour la richesse des matières que pour les variétés de leur décoration. Or ces ouvrages, dont quelques-uns ont été minutieusement décrits dans leurs détails, rentrent par le fait dans la catégorie des ouvrages d'architecture, que le dessin peut se flatter de pouvoir reproduire avec assez de vraisemblance. Il en est d'un semblable ouvrage composé de montans et de traverses, c'est-à-dire de parties identiques et similaires, comme de l'ensemble d'un édifice dont le plan est connu, et dont une seule colonne, si l'ordre, la mesure et la proportion en ont été définis, suffit pour faire rétablir, en dessin, sa masse générale, sa disposition, et, jusqu'à un certain point, pour donner à connoître l'effet qu'il pouvoit produire.

C'est donc ou comme démonstrations d'un procédé de sculpture tout particulier, ou comme objets de décoration, que nous nous sommes permis de faire figurer ces célèbres simulacres, dans les restitutions de leur ensemble.

Mais nous persistons à dire que le discours ne sauroit jamais communiquer ni au lecteur, ni au

dessinateur, aucune idée sensible de ce qui fait la beauté intrinsèque d'une statue. On pourroit épuiser toutes les figures poétiques ou oratoires, toutes les locutions descriptives, toutes les comparaisons laudatives, sans réussir à transmettre la moindre notion de ce beau corporel, que l'œil seul peut comprendre.

Ce sera pis encore si, prétendant décrire ce beau, dans son tout, par la description de chacune des parties qui le composent, l'écrivain se met à les décomposer pour son récit. Cette division sera précisément ce qui empêchera l'esprit de le saisir; et cet empêchement, qui a lieu pour l'esprit, on peut l'éprouver de même pour la vue, dans l'ordre des choses matérielles. Qu'on nous mette sous les yeux tous les fragmens découpés d'une statue, il ne nous sera pas possible d'en deviner l'ensemble. Tel, et plus grand encore est, pour les descriptions des ouvrages de certains arts, l'inconvénient attaché à la division de leurs détails, puisque par le discours on ne peut les montrer à l'esprit que l'un après l'autre.

Ce que nous disons des œuvres de la sculpture, à plus forte raison doit-on le dire des productions de la peinture, qui, outre ce qu'elle a de commun

avec la première, jouit, par le privilége de la couleur, d'un genre de mérite encore moins possible à exprimer, ou à rendre sensible avec le secours des paroles. Tout au plus la description (encore faut-il que l'action ou le sujet soient des plus simples) peut-elle faire deviner quel aura dû être l'ordre, ou quelle la suite des personnages : aussi voyons-nous que certaines descriptions de ce genre, par Pausanias, ne ressemblent guère qu'à une manière d'inventorier toutes les sortes d'objets. C'est tout ce qu'on peut dire de l'énumération des personnages, qui entrèrent dans les grandes compositions de Polygnote, au Lesché de Delphes; et c'est en lisant ce long dénombrement de figures, chez l'écrivain grec, qu'on peut se convaincre de ce que nous avons avancé, savoir, que le récit qui divise nécessairement une composition, pour la décrire, nécessairement aussi détruit l'idée, et ôte à l'esprit le moyen de s'en faire la véritable image.

En plaçant ces considérations à la tête de cette dissertation, qui, comme son titre l'indique, doit avoir pour objet de reproduire une image quelconque d'une peinture de Parrhasius, nous sentons toute l'inconséquence dont on peut accuser

cette tentative; car enfin il importe peu que nous accompagnions d'un dessin ce projet de restitution, puisque et le dessin et son explication ne reposent que sur un récit de Pline, lequel consiste dans un petit nombre de paroles. On peut aller plus loin, et soutenir que ce peu de mots ne contient pas même ce qu'on doit appeler une description.

Nous l'avouerons sans peine; et nous dirons, en allant encore au delà, que Pline ne nous a réellement laissé, sur cet ouvrage, qu'une énigme à résoudre. Or, c'est pour cela même que nous ne croyons pas la solution que nous hasarderons, en contradiction avec notre théorie; car, dans la réalité, Pline n'a point décrit le *Dêmos* de Parrhasius. S'il l'eût fait, si au lieu de se contenter de dire, comme on le verra, quelle avoit été, en le faisant, l'intention du peintre, il nous eût seulement donné en peu de mots l'idée sommaire, soit du genre de sa conception, soit des élémens d'une composition propre à rendre sensible la réunion, sur un seul et même sujet, d'un grand nombre d'expressions diverses, il y auroit eu, dans notre essai, de quoi nous faire taxer d'inconséquence.

Il s'agira donc ici, non de reproduire l'œuvre

du peintre grec, d'après la description quelconque de l'écrivain latin, mais de justifier par quelque exemple la notion de l'écrivain, et de faire voir non ce que le peintre avoit fait, mais ce qu'il eût été possible à la peinture d'imaginer, en conformité des paroles du texte.

Il s'agira par conséquent, non d'une description à traduire en figures, mais d'une hypothèse, qui, répondant à toutes les conditions du problème contenu dans le texte de Pline, puisse donner lieu à une solution plus satisfaisante, que ne l'ont été toutes celles qu'en ont tentées les plus célèbres critiques.

Nous avons besoin toutefois, avant d'entrer en matière, d'exposer quelques considérations d'un autre genre, sur la nature même d'un sujet qui présente une véritable satire du peuple d'Athènes. Ces observations auront un second objet, ce sera de détruire le doute qu'on a cherché à élever contre l'existence d'une peinture, qui, a-t-on dit, auroit dû par trop blesser, dans la démocratie athénienne, et le principe de cet ordre de choses politique, et l'amour-propre de ses partisans.

II.

Ceux qui pensent qu'une peinture aussi ironique du gouvernement démocratique d'Athènes, n'auroit pu être faite ou exposée dans cette ville, ignorent à quel point tous les genres de liberté furent compatibles avec un ordre de choses qui, né de la licence, devoit périr par elle, puisqu'il n'auroit pu en réprimer les excès sans anéantir la condition de son être. Quoique le mot *dêmos* (peuple) n'exprimât point à Athènes, comme on l'auroit voulu entendre depuis, l'universalité des habitans d'un pays, mais seulement le petit nombre des citoyens qui jouissoient des droits politiques, ce nombre cependant étoit assez considérable pour qu'il ait été impossible d'en faire sortir un régime fixe, un ordre régulier; car, comment concevoir un être politique souverain de lui-même, à la fois son maître et son sujet? Aussi voit-on que le cercle vicieux de la démocratie occupa sans cesse, dans leurs théories, les anciens législateurs; mais le cercle s'est toujours rompu avant que le problême ait pu être résolu.

On a remarqué que ce qu'on nomme le gouvernement démocratique, avoit trouvé chez les an-

ciens philosophes ses plus ardens détracteurs. Aucun écrivain, il est vrai, n'en a fait l'éloge; et Xénophon l'a condamné d'un seul mot, en assurant que dans aucune république l'homme de bien n'a la faveur du peuple (1). Il semble que ce jugement auroit pu souffrir quelques restrictions, c'est-à-dire qu'on pouvoit avoir quelquefois la faveur du peuple, quoiqu'on fût homme de bien, mais que jamais il ne l'accordoit à cause de cela; ce qui paroît avoir été fort naturel.

Ce qu'on appeloit *dêmos* est, comme toute multitude, un être tour à tour inerte ou emporté. Sa nature complexe l'empêche d'avoir par lui-même une action suivie et réglée: il ne se meut qu'autant qu'il est mû. C'est l'image d'une foule où chacun, sans le vouloir ni le savoir, donne et reçoit le mouvement, et ignore quel est le moteur. Mais qu'attendre d'une foule qui gouverne, qui fait des lois ou des choix? Tout, excepté de la raison.

On a donc grand tort de s'étonner ou de s'indigner des folies populaires: l'effet doit répondre à la cause. Si passion et sagesse sont deux contraires, rien de sage ne peut résulter de la volonté ou de

(1) Xenoph. de Rep. Athen. cap. 3.

l'entendement d'un être, qui n'est pas seulement passionné, mais qui est un assemblage de toutes les passions les plus opposées entre elles : or il n'y a certainement pas un meilleur laboratoire de folies que celui-là.

Les sottises populaires seroient, comme on l'a dit plus d'une fois, la matière des comédies les plus divertissantes, si leur dénouement n'étoit ordinairement tragique. Les Grecs, et parmi eux les Athéniens, semblent avoir eu le privilége de connoître les ridicules de leur démocratie, et de savoir s'en amuser. Cela prouvcroit que cette sorte de gouvernement avoit pris chez eux quelques racines, c'est-à-dire que la combinaison de certains élémens particuliers lui avoit procuré, au moins pour un peu de temps, une existence assurée. Ceux qui gouvernent ne tolèrent en effet la raillerie, que lorsqu'ils ne craignent rien de son action ; elle va même quelquefois jusqu'à flatter celui à qui elle s'adresse, parce qu'elle est une marque de son importance. C'est ainsi qu'en certain pays on a pu juger du pouvoir des gens en place par la quantité des caricatures, et dans tel autre par le nombre des épigrammes dont ils ont été l'objet.

On ne sauroit donc se refuser à croire qu'à une certaine époque le peuple ou dêmos d'Athènes n'ait eu ce qu'on appelle l'esprit bien fait, c'est-à-dire, comme on l'entend de ceux qui sont les premiers à rire de leurs défauts. Ce bon esprit n'est guère autre chose, ainsi qu'on le sait, qu'un calcul de la vanité, une adresse de l'amour-propre qui a l'art d'aller au-devant de la raillerie. Il vaut mieux effectivement l'affronter que la fuir; et, en fait de ridicules, s'en accuser soi-même est le meilleur moyen de s'en faire absoudre.

Les Athéniens, qui ne manquoient d'aucune vanité, eurent celle de prendre en riant toutes les critiques de leur démocratie. Il n'y a plus de satire à en faire, après celles qu'ils en ont tolérées et faites eux-mêmes. Mais il faut y remarquer encore un raffinement d'habileté; ce fut d'y porter la peinture du ridicule au plus haut point d'hyperbole. La caricature en effet a la propriété de blesser beaucoup moins qu'elle ne paroît le faire. Tel sera choqué d'un portrait, qui rendroit ses défauts naturels dans toute leur réalité; et il sera le le premier à rire de l'exagération, qui, en les outrant, les portera jusqu'au burlesque. L'excès de la caricature en émousse le piquant, et ce qu'elle

a de faux devient, pour le vrai, une sorte de masque qui lui fait diversion.

Cela nous explique, comment la démocratie d'Athènes put endurer pendant quelque temps l'ancienne comédie, ou celle d'Aristophanes, et pourquoi celui-ci avoit l'habitude de charger prodigieusement ses portraits. C'est qu'ils étoient faits d'après des personnages existans, et que ses peintures étoient celles de l'état de choses dans lequel on vivoit. De pareils tableaux eussent été trop offensans s'ils eussent paru, dans leur imitation, des miroirs entièrement fidèles de l'original. Au lieu que se présentant sous les traits exagérés d'un masque burlesque, ils pouvoient passer pour n'être qu'un jeu de la fantaisie du poète. C'étoit, à l'égard des hommes et des choses, ce que nous voyons être aujourd'hui nos parodies, à l'égard des ouvrages de théâtre. Or, on sait que les auteurs, tout susceptibles qu'ils sont, n'en redoutent point l'effet. Ainsi, Nicias, Socrate, Lamachus, Périclès, Cléon, Alcibiade, ne s'offensoient point, autant que nous pourrions le croire, des licences de la scène, et des travestissemens qu'elle leur faisoit subir.

Cette licence d'ailleurs ne s'attaquoit pas seule-

ment aux particuliers; le peuple souffroit fort bien aussi qu'on lui fît payer les frais de semblables divertissemens. On citeroit difficilement une satire plus sanglante de la démocratie, que la peinture du bonhomme Dêmos, dans la comédie des Chevaliers. Le bonhomme pourtant ne s'en fâcha point. Il y avoit trop de quoi rire, et tel étoit alors l'esprit du peuple Athénien, qu'il souffroit volontiers d'être plaisanté, pourvu que la plaisanterie fût bonne.

III.

M. de Caylus me paroît n'avoir pas assez bien jugé le caractère de la démocratie Athénienne, à l'époque dont il s'agit, ni être assez entré dans l'esprit des mœurs de ce temps, lorsqu'il révoque en doute l'existence d'une parodie du même goût, quoique dans une autre sphère d'imitation. Je veux parler du Dêmos de Parrhasius, tableau satirique et ingénieux, dans lequel ce peintre eut la fantaisie d'exprimer allégoriquement la réunion de toutes les passions contradictoires, dont se compose cette espèce d'hydre, qu'on appelle le *peuple*, dans le langage politique.

Les Athéniens, dit M. de Caylus (1), *n'auroient jamais souffert un portrait si cruel et si méprisant*. Cette considération termine l'exposé des raisons sur lesquelles il se fonde, pour prétendre que le tableau n'avoit point existé, selon l'ensemble et les détails de la mention que Pline nous en a transmise. Je crois avoir déjà assez prévenu l'objection, qui, dans ce sujet, tend à se fonder sur les convenances et les mœurs modernes. J'ajouterai que Parrhasius, contemporain d'Aristophanes, vivoit au temps de la plus grande licence dramatique. Or, on sait que le goût de la peinture ne manque guère de se régler, dans les choses d'opinion politique, sur les erremens de l'imitation scénique. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, que le pinceau jadis se soit permis de rivaliser de satire avec l'art dramatique. Les exemples là dessus ne sauroient nous manquer, même chez les modernes.

M. de Caylus a cherché ensuite, par quelque nouvelle interprétation du passage de Pline, à rendre au moins problématique l'espèce de la

(1) Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, tom. XXV, pag. 165.

composition de Parrhasius, telle qu'elle doit ressortir du texte de sa description. Mais avant de répondre à cette nouvelle difficulté, il faut faire connoître les propres paroles de ce texte, puisqu'une de ses paroles a fourni au critique, dont nous combattrons l'opinion, un motif pour contester au moins la conformité de l'ouvrage, avec l'ensemble indiqué par l'enumération de ses parties.

IV.

Pinxit (Pharrasius) *et Demon Atheniensium, argumento quoque ingenioso. Volebat namque varium, iracundum, injustum, inconstantem; eumdem exorabilem, elementem, misericordem, excelsum, gloriosum, humilem, ferocem, fugacemque, et omnia pariter ostendere.* Pline, l. 35.

« Il peignit le peuple d'Athènes sous un motif in-
« génieux. Il vouloit en effet faire voir le même
« peuple comme capricieux, colérique, injuste, in-
« constant, débonnaire, clément, miséricordieux,
« hautain, glorieux, humble, féroce et fuyard, et
« faire voir également toutes ces choses ensemble. »

V.

M. de Caylus ne manque pas de se récrier, et avec raison, contre la possibilité de cumuler un

si grand nombre d'expressions diverses, ou contraires l'une à l'autre, sur une seule figure. Partant de l'opinion que Parrhasius avoit dû représenter le peuple d'Athènes, *dans la forme sous laquelle nous voyons* (dit-il) *la ville de Rome, ou nos villes modernes personnifiées*, et croyant que le peintre avoit fait une semblable figure: « *Je* « *regarde* (continue-t-il) cette description comme « une critique fine de sa part. Cet artiste, qui ai- « moit à rendre les passions, aura dit toutes celles « qu'il auroit fallu donner à ce peuple pour le « bien représenter; et Pline, ou l'auteur qu'il a « extrait, n'a point été la dupe de cette satire; « car il faut remarquer que le terme de *volebat* « diminue ici la valeur d'*argumentum ingeniosum*, « que l'on ne peut guère traduire que par le mot « projet. »

Malgré ce qu'offre d'un peu embarrassé ce commentaire de M. de Caylus, on ne peut pas se dispenser d'y entendre, que Parrhasius ne pouvant exprimer sur une seule figure toutes les passions de son Dêmos, il auroit communiqué par le discours, son regret de ne pouvoir le faire, et que ce propos tenu par lui auroit été propagé et transmis avec le tableau.

Ainsi, selon M. de Caylus, l'imparfait *volebat*, (il vouloit) de Pline, doit indiquer, de la part de l'artiste, une simple intention inexécutée par lui, autant qu'inexécutable; et c'est toujours dans le même point de vue qu'il traduit le mot *argumento* par le mot projet, *quoiqu'il paroisse*, dit-il, *devoir être entendu d'une chose faite et exécutée. Mais* (selon lui), *une conjecture est bien forte quand elle attaque une impossibilité.* Il a donc recours aux raisons déjà énoncées, pour prouver, soit qu'une figure unique ne peut pas réunir tant de caractères divers, soit que des attributs allégoriques autour de cette figure, n'y auroient produit que de la confusion; deux points sur lesquels certainement tout le monde sera d'accord.

Mais il est impossible d'accorder à M. de Caylus cette supposition gratuite d'une intention inexécutée, qu'il cherche à fonder sur le mot *volebat*. Cet imparfait exprime la volonté qu'avoit l'artiste en peignant, et non une volonté restée sans effet. Ce qui le prouve est le mot qui précède, et qui exprime le passé, *pinxit* (il peignit). Parrhasius a donc peint le Dêmos d'Athènes dans un motif ingénieux (*argumento ingenioso*). Puisque le

Dêmos a été peint ainsi, c'est donc un fait accompli; et le mot *argumento* ne signifie donc point *projet*, mais bien *idée*, *motif*, *sujet*, *emblème*, *etc*. On ne peut donc plus mettre en doute ou en question, que l'espèce de l'*idée*, du *motif*, du *sujet*, de l'*emblème*, qui en faisoit l'esprit. *Volebat*, loin d'exprimer une simple velléité, exprime au contraire la volonté de l'artiste dans le choix de ce motif ingénieux. C'est qu'il vouloit rendre visibles toutes les contradictions, qui caractérisent le gouvernement de la multitude.

La seule recherche à faire par la critique, sera donc celle du motif ingénieux adopté par le peintre Parrhasius, pour caractériser et rendre sensible aux yeux, le personnage multiple de son Dêmos. Or, comme on l'a déjà fait entendre, si l'on prétend, avec M. de Caylus, que le peuple d'Athènes ait dû être représenté dans la peinture de Parrhasius, sous la forme d'un personnage unique, il s'élève contre cette explication une difficulté insurmontable. Il est en effet physiquement démontré, que la peinture, si elle peut quelquefois sur un seul visage, rendre l'expression mixte de deux passions, ou l'effet de deux affections diverses, ne sauroit toutefois y réunir deux expressions con-

tradictoires. Mais on a vu par le texte de Pline, que le Dêmos de Parrhasius se composoit précisément, non-seulement d'un grand nombre de caractères, mais de caractères contrastans et opposés entre eux; ce qui semble dès-lors exiger l'emploi de divers personnages.

En vain tenteroit-on de faire signifier à ce personnage unique, par les attitudes, les gestes, ou les mouvemens variés du corps, ce que sa physionomie se refuseroit à exprimer. Ici encore même impossibilité. Dès qu'il s'agit d'action, il est sensible qu'une figure ne peut pas en manifester deux contraires l'une à l'autre. Quant à l'hypothèse d'attributs, de symboles ou de figures allégoriques rangées autour du personnage unique, M. de Caylus a reconnu, et nous serons de son avis, que rien n'eût été plus froid, s'il s'agit d'emblèmes; et rien de plus confus, s'il faut admettre autant de personnages allégoriques que d'expressions. Telle est la difficulté de l'idée réduite à un personnage unique.

VI.

Il devoit naturellement arriver, que l'opinion des commentateurs tombât dans un autre extrême, pour résoudre ce problême.

M. de La Nauze, dans son Mémoire sur la *manière dont Pline a traité de la peinture*, (1) n'a fait, sur le sujet qui nous occupe, que reproduire l'opinion de de Piles, et il adopte le sens selon lequel ce dernier avoit pensé que devoit être comprise et expliquée la description de Pline.

A leur avis, ce devoit être une composition dans le goût du tableau de Raphaël, appelé l'École d'Athênes. « L'artiste grec (*disent-ils*) aura » peint les variations des sentimens populaires, » comme Raphaël, celle des opinions philosophi- » ques, par une multiplicité de figures habile- » ment imaginées. Car enfin (*continue-t-on*) un » tableau allégorique d'un peuple, par le moyen » de plusieurs groupes, qui, en retraçant des » événemens historiques de divers temps, mar- » queroient la vicissitude des sentimens popu- » laires, ne paroît pas plus difficile à concevoir, » qu'un tableau allégorique du génie de la phi-

(1) Mém. de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, tom. XXV, pag. 244.

» losophie, par d'autres groupes, qui, en repré-
» sentant les personnages historiques de diffé-
» rens pays et de différens siècles, indiquent la
» vicissitude des opinions philosophiques. »

Il y a déjà contre cette hypothèse une objection qui pourra trouver place plus bas. Elle repose sur la difficulté d'imaginer une aussi grande et aussi nombreuse composition, sans admettre qu'un tableau de cette étendue, devoit être placé dans un lieu spacieux et nécessairement public. Or, comme on le redira, il est difficile de se prêter à croire qu'une image aussi sérieusement injurieuse du peuple d'Athènes, ait jamais été, ni pu être un objet de décoration admissible, dans un monument fréquenté par tout le monde.

Mais le plus grand vice de l'hypothèse imaginée par MM. de Piles et de La Nauze est, précisément le rapprochement qu'ils ont essayé de faire, du tableau de Raphaël à celui de Parrhasius. Ils supposent pour celui du peintre grec *un grand nombre de faits historiques et de différens temps*, réunis dans une seule et même composition, comme est celle de Raphaël. Il y a ici méprise et confusion. L'idée de MM. de Piles et de La Nauze ne pourroit être admise, qu'à la condition que cha-

cun des dix ou douze sujets eût occupé un espace particulier, séparé par son cadre, comme nous voyons d'anciens tableaux représentant une série d'actions d'un même sujet, peintes en petit, telles que les scènes de la Passion, dont les cadres partiels, renfermés dans un cadre plus grand, environnent ainsi le groupe, et le principal objet représenté dans le milieu. Une telle hypothèse, fondée à la vérité sur des exemples modernes, n'auroit rien d'invraisemblable; mais rien ne l'est plus qu'une grande peinture, de l'étendue de celle de l'École d'Athènes, qui eût été un assemblage de compositions étrangères les unes aux autres, et sans aucun lien d'unité d'action, qui pût les faire coexister. Or, telle n'est pas la peinture de Raphaël. Son sujet représente, dans la réalité, une école, un lieu de réunion où l'on étudie les différentes sciences, c'est-à-dire où plusieurs se livrent à une occupation commune. Il est bien vrai que Raphaël a réuni, par une fiction très-permise, certains chefs d'école qui sûrement ne se rencontrèrent jamais, ni de cette façon, ni dans un seul et même lieu. Mais il n'y a point là de multiplicité d'action. Disons même que la nature propre du sujet exclut l'idée d'action, entendue

dans le sens qu'y donne l'art de la composition. Encore moins peut-on y voir une quantité d'actions diverses et séparées, survenues en des lieux et dans des temps divers. Il me semble que la comparaison est on ne peut pas plus mal choisie.

VII.

Le célèbre Wieland s'est emparé de l'idée de MM. de Piles et de La Nauze, et lui a donné plus de précision, et toutefois plus d'étendue. De la manière dont il fait décrire ce tableau par Aristippe (1), la composition auroit eu plus de cent figures. *Mehr als hundert halbe und ganze figuren, von welchen die bedeutendsten in drey grosse haupt gruppen vertheilt sind.* Les plus significatives de ces figures se seroient trouvées divisées en trois grands principaux groupes.

Selon cette hypothèse de Wieland, le lieu de la scène, ou pour mieux dire de cette réunion de scènes, est la place publique d'Athènes. Trois groupes se partagent le champ du tableau.

Dans le premier, on voit le démagogue proposer quelque projet de conquête, par exemple, de

(1) Aristipps briefe este Buch. brief. 30.

la Sicile ou de l'Égypte. Les figures qui l'accompagnent ont tous les caractères de l'orgueil, de l'effronterie et de l'audace. D'autres assistans font paroître des passions opposées. Le second groupe est celui du compte rendu par le ministre des finances, autour duquel contrastent des figures joyeuses de parasites, et les mines allongées de ceux qui prévoient la banqueroute. Le troisième groupe se compose de ceux qui accompagnent jusqu'à la prison, le général condamné, et l'on devine bien quelles diversités d'expressions doivent produire les physionomies triomphantes, ou abattues des sycophantes ou des bons citoyens.

Telle est l'analyse de la composition imaginée par Wieland pour faire accorder par la peinture, dans un tableau, les diversités d'expressions du Dêmos de Parrhasius.

VIII.

Nous devons dire que l'auteur de cette hypothèse ne s'est pas dissimulé les objections auxquelles elle peut donner prise. En effet, Aristippe qu'il fait parler, tout en critiquant le tableau de Parrhasius, ne laisse pas aussi de faire le procès au commentaire explicatif du docte Allemand. « On

» ne peut nier (dit-il) que si Parrhasius a voulu » rendre allégoriquement les diversités et toutes » les contradictions qui formoient le caractère du » peuple d'Athènes, il n'ait imparfaitement rem- » pli cette intention, et d'une manière équivoque; » car ce qu'il représente n'est point l'idée person- » nifiée de cet être dont le mot *Dêmos*, peuple, » renferme l'acception, en tant qu'il avoit un » certain caractère général. Ce n'est au contraire, » qu'une quantité donnée d'individus (faisant » partie de ce peuple) localement et momenta- » nément placés dans telle disposition d'esprit, et » prenant part à telle ou telle action. »

Cette objection de Wieland contre sa propre hypothèse est, selon moi, la plus forte. Je suis moins frappé de l'autre critique qu'il met également dans la bouche d'Aristippe, savoir, que ces traits pouvoient convenir également au peuple de Corinthe ou de Syracuse, et que la vue supposée de la place publique d'Athènes étoit un foible moyen de caractériser son sujet. Toutefois (ajoute le critique Allemand) ce défaut doit être considéré, comme étant moins celui de l'artiste, que celui des limites de son art. *Die schuld liegt nicht an im, sondern an dem schranken der kunst.*

Pour moi, je pense que si l'on veut examiner cette hypothèse explicative du Dêmos de Parrhasius, sous le rapport des limites de chaque art, on se convaincra que tout l'esprit de cette explication est de l'esprit d'écrivain, plutôt que de peintre.

Assurément la poésie ne pourroit pas mieux faire, pour exprimer ce tumulte de passions contraires qui agitent tout à la fois, ou tour à tour, cette multitude souveraine, appelée *peuple*, qu'en décrivant des scènes du genre de celles dont on a donné l'esquisse. Je ne pense pas qu'il y ait même un autre moyen pour le poëte, de rendre l'image d'un tel état de choses, que le moyen descriptif de pareilles catastrophes. Toute autre manière de représenter le peuple, et de faire comprendre, en récit, les effets de la folie populaire, seroit froide, et manqueroit son but. Au contraire, le moyen donné à la peinture de représenter des êtres collectifs, est de les personnifier, et de les rendre visibles sous une forme plus ou moins allégorique.

Non qu'on prétende, que la peinture ne pût trouver à faire de fort beaux tableaux, dans les sujets imaginés par Wieland; mais d'abord il

convient d'observer que ces sujets, loin de pouvoir se trouver réunis et concentrés dans une composition unique, en exigeroient nécessairement trois, tout-à-fait distinctes, et par conséquent seroient la matière de trois grands tableaux. Mais en accordant leur réunion en un seul, qu'y verroit-on? Des individus agissant dans des scènes dont la liaison politique échapperoit aux yeux, quand même le spectateur instruit seroit en état de déduire de ces faits particuliers, une conséquence générale et abstraite applicable au caractère d'un peuple.

IX.

Outre qu'il y a dans les hypothèses de ces vastes compositions, trop non-seulement de l'esprit du poète, mais trop aussi de celui qui appartient au goût de la peinture des modernes, je crois qu'il y a encore plus lieu à reproduire contre les inventions de ce genre, la considération dont j'ai déjà touché quelque chose.

L'opinion de Wieland sur le Dêmos de Parrhasius suppose, comme on l'a vu, un tableau d'une très-grande étendue. Pour justifier la possibilité d'exécution d'une aussi grande réunion

de personnages, par les moyens et les ressources de la peinture d'alors, le critique invoque l'autorité des peintures de Polygnote à Delphes, qui réunissoient un très-grand nombre de figures. Nous conviendrons sans peine que la quantité de figures ou de personnages ne sauroit être ici une difficulté : la plus réelle est celle-ci. Un tableau du genre et de l'étendue que forcent de supposer l'opinion de Wieland, et la comparaison qu'il fait de sa dimension avec ceux de Polygnote, n'auroit pas pu avoir été placé, selon ce qu'on sait des usages du tems, ailleurs que dans un lieu public. Or ici revient, et avec beaucoup de probabilité, le sentiment de M. de Caylus, sentiment que nous avons combattu, lorsqu'il n'étoit question que de plaisanterie ou d'ironie politique, sous le masque de la caricature. Oui, le peuple d'Athènes souffroit sa propre critique, l'exemple du théâtre nous le prouve; toutefois il n'aimoit que celle qui le faisoit rire, celle où l'hyperbole de la parodie ôtoit à la vérité le sérieux d'un portrait offensant.

Mais loin qu'il y eût eu le plus petit mot pour rire, dans ces manières de représenter le peuple d'Athènes, selon MM. de Piles, de La Nauze, et

Wieland, il faut dire que de pareilles scènes auroient, dans leur réalité imitative, offert à la vanité des Athéniens, une image moins satirique encore qu'injurieuse. Il n'est donc permis de chercher l'*ingeniosum* de la peinture de Parrhasius, que dans ces motifs de plaisanterie et de raillerie facétieuse, dont l'art du pinceau emprunte quelquefois, et quelquefois fournit l'esprit à celui de la parodie dramatique.

On a déjà vu que le théâtre avoit pu accoutumer le peuple, ou le Dêmos d'Athènes, à se voir personnifié sur la scène. Quoique cette sorte de personnification soit, selon moi, le nœud de la question à résoudre, j'avoue que le personnage burlesque de la comédie des Chevaliers, ne prête point au peintre une image, à laquelle puissent s'appliquer les divers contrastes du personnage comique de Parrhasius. Je crois encore moins que la forme sous laquelle il représenta son Dêmos ait été, comme l'a prétendu M. de Caylus, celle que les anciens, par exemple, donnèrent aux villes personnifiées, et, par exemple, à la ville de Rome. Nous ignorons si la ville de Minerve eut aussi sa manière d'être figurée symboliquement, comme nous voyons sur le piédestal d'une statue

de Tibère à Pouzzol, quatorze villes de l'Asie mineure sculptées de bas-relief avec leurs emblêmes. Dans tous les cas, cette configuration symbolique n'auroit eu aucun rapport avec celle du Dêmos. L'idée de ville et son nom comportoient une toute autre acception.

Aussi ne voyons-nous pas que c'ait été sous cette image, qu'Aristophanes ait fait paroître le personnage comique de son Dêmos; ce fut sous le masque d'un vieillard imbécile. Nous lisons dans Pline (1) que le peintre Aristolaüs, fils et disciple de Pausias, avoit figuré le peuple d'Athènes (*cujus imago Atticæ plebis*). Remarquons le mot *plebis*, qui en latin n'est pas synonyme de *populi*. D'où l'on peut conclure, avec beaucoup de vraisemblance, que si cette figure n'étoit pas elle-même, dans le goût de celle de Parrhasius, une image fantastique et plaisante, elle ne dut pas non plus offrir la forme noble et allégorique des villes personnifiées. Il faut dire cependant que, selon Pausanias (2), il y avoit au Céramique un portique où l'on avoit peint *Thésée*, la *Démocratie* et le

(1) L. XXXV, c. 11.
(2) L. I, c. 3.

Dêmos. Car, ajoute-t-il, on prétend que Thésée étoit l'auteur de l'égalité de l'*Isopoliteia*, mais l'écrivain n'a donné aucune description de ces figures.

X.

Mon opinion étant, que c'est selon le goût et dans l'esprit de la caricature, qu'il faut chercher à se figurer la composition de Parrhasius, et à s'expliquer la notion que Pline en a donnée, j'avoue que ce champ, qui est celui des créations fantastiques, est aussi celui des suppositions arbitraires. Il m'aura donc été plus facile de prouver ce que ne fut pas la peinture du Dêmos, qu'il ne le sera de dire ce qu'elle fut en effet.

Ce qu'elle fut en réalité, cela ne se peut. Qu'il me soit permis seulement, d'après l'analyse de l'ouvrage et la discussion précédente, d'augurer d'une toute autre manière qu'on ne l'a fait jusqu'ici, ce qu'elle auroit pu être, en interrogeant le goût d'un grand nombre de caprices pittoresques des anciens, les analogies qui s'offrent dans plus d'un passage des écrivains même contemporains, et encore la manière dont beaucoup de nos artistes seroient portés à traduire en dessin, le programme de la description de Pline.

Nous avons vu que, de l'aveu même de Wieland, ce n'est pas peindre un peuple dans l'ensemble de son caractère, que d'en représenter quelques individus, ou quelques événemens séparés. Si l'on se rappelle ensuite les paroles de Pline, *et omnia pariter ostendere*, on conviendra, je pense, qu'une des conditions imposées par ce texte, doit être, que toutes les expressions des passions contradictoires du Dêmos Athénien, se présentent aux yeux du spectateur, sous une image simple à la fois et complexe qui les rassemble.

Deux idées me paroissent donc pouvoir être proposées pour remplir cet objet. La première auroit consisté à répéter, dans un espace assez borné, et dans une petite proportion, le personnage du Dêmos, qu'on peut supposer avoir reçu des faiseurs de caricature, comme cela se voit de nos jours, chez une nation voisine, une manière d'être à laquelle tout le monde le reconnoissoit. Qu'est-ce qui empêcheroit de supposer que Parrhasius se seroit plu à figurer, comme dans une sorte de frise, dix à douze fois le même personnage, toujours diversifié par les expressions contrastantes et rapprochées de sa physio-

nomie, par des attitudes et des mouvemens d'une pantomime comique, en rapport avec chaque passion; de sorte que dans cette peinture, comme cela arrive sur la scène, on auroit vu, sous des déguisemens ingénieux, le personnage faire tout à la fois croire et douter qu'il fût le même.

Parrhasius semble avoir excellé dans cette partie de la peinture qu'on appelle l'expression. On peut le conjecturer d'après le dialogue de Xénophon(1), entre ce peintre et Socrate, où ce dernier lui demande si *la noblesse ou la bassesse du cœur, l'honnêteté ou la sagesse, l'insolence ou la grossièreté, ne peuvent point se manifester par les traits du visage, par les attitudes et les mouvemens*. On ne sauroit dire que Xénophon ait eu en vue dans ce dialogue, un ouvrage en particulier de Parrhasius. Si cependant celui-ci eût conçu l'idée satirique de son Dêmos, dans le sens de l'hypothèse qu'on vient d'esquisser, il y auroit lieu au rapprochement qu'on se contente d'indiquer. Mais le passage cité peut toujours donner à connoître, que Parrhasius étoit doué du talent d'exprimer les passions; et c'est tout ce que j'ai

(1) Xenoph. Memorabil. l. III, c. 10.

voulu faire entendre, car je tiens peu à cette première hypothèse.

XI.

Dès qu'on en est réduit aux conjectures, j'avoue que je préférerois, pour satisfaire à l'*argumento ingenioso* du tableau, une autre idée, dont le goût bien connu, et le genre de talent de Parrhasius, m'ont fait de tout temps naître le soupçon.

Ce peintre, d'après le passage de Pline (1), emprunté aux écrivains grecs, fut doué d'une grande fécondité *(fecundus artifex)*. Il laissa ce que nous appellerions aujourd'hui de nombreux porte-feuilles de dessins, dont les artistes, dit-on, avoient fait leur profit. *Multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis ejus, ex quibus proficere dicuntur artifices.* Son goût le portoit à faire de petits tableaux, où, par délassement, il se livroit aux caprices et aux badinages d'une imagination pétulante. *Pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis* (2) *joci se re-*

(1) L. XXXV, c. 10.

(2) *Voy.* chez Pline, le mot *petulanti pictura*, à l'article de Ctesiloque, qui avoit fait une caricature de Jupiter accouchant de Bacchus, l. XXXVI, c. 11.

ficiens. J'ai traduit *libidines* par caprices (1), et non, comme on l'a fait, par *ouvrages licencieux*.

Il me semble que si l'on vouloit établir quelques parallèles des peintres de l'antiquité avec les peintres modernes, celui d'entre ces derniers qu'on pourroit donner comme pendant à Parrhasius, seroit Léonard de Vinci, qui eut aussi en partage le don de l'expression, et qui, comme le peintre grec, s'y étoit singulièrement exercé, ainsi qu'on le voit par les nombreuses caricatures, dont il a laissé les dessins, genre de caprices où il excella.

Ce peu de notions doit donner à entendre, qu'il n'est pas nécessaire de supposer au tableau du Dêmos de Parrhasius, l'ampleur, ni à sa composition, l'étendue que l'on a imaginées. Pline nous apprend que plus d'un peintre avoit fait de petits tableaux (de genre) qui se vendoient plus cher que les plus grands ouvrages de bien d'autres, (*quàm maxima multorum*) (2) et on vient de voir que c'étoit aussi dans de petites dimensions, (*minoribus tabellis*) que Parrhasius se livroit aux caprices de son pinceau.

(1) Note sur le peintre *Arellius*, dont Pline, l. XXXV, c. 10, à la fin dit : *Nisi flagitio insigni corrupisset artem*.

(2) L. XXXV.

Pourquoi ne supposeroit-on pas que ce Dêmos, devenu célèbre et par la singularité plaisante de son sujet, et par le talent d'expression comique que l'artiste y avoit développé, auroit été un de ces caprices qui lui étoient familiers? Pourquoi n'admettroit-on pas que ç'auroit été une caricature à la fois risible et savante, qui auroit réuni dans les combinaisons d'une espèce d'être fantastique, l'unité de sujet, à la multiplicité d'expressions qu'il comportoit.

Si l'on se refusoit à cette supposition, ce ne seroit pas dû moins, parce qu'on révoqueroit en doute le fréquent emploi de ces conceptions chimériques dans l'antiquité, et chez les Grecs surtout. Aucun peuple ne fut plus fécond que le peuple Athénien en ce genre de créations, (j'entends celles qui sont indépendantes des allégories religieuses) depuis surtout que les tapisseries de Perse, comme Aristophanes le fait dire à Euripide (1), eurent répandu le goût de l'Orient pour les associations bizarres d'êtres et d'animaux fantastiques.

Qui ne sait à quels travestissemens burlesques

(2) Coméd. des Grenouilles, vers 937.

devoient être habitués les spectateurs des comédies d'Aristophanes? C'est là qu'on voyoit figurer, on peut le dire, avec les apparences de la réalité, toutes sortes de monstres comiques, dont nos faiseurs de caricatures ne nous donnent que de foibles idées, et de légères esquisses. Outre celles dont, ce qu'il faut appeler le *génie de la mascarade*, remplissoit la scène et les chœurs des pièces, le poëte n'étoit pas lui-même avare de descriptions et de comparaisons tirées du même ordre de fantaisies. Ainsi, un intermède de la comédie des Guèpes contient une satire de l'administration de Cléon, sous l'emblème d'une réunion d'animaux immondes.

Partout où la licence démocratique a pu s'établir, ou s'immiscer dans quelques parties d'un gouvernement, on retrouve le goût des caricatures satiriques. Rien de plus fréquent chez un peuple voisin de nous, que ces satires dessinées des personnages les plus marquans, représentés sous les formes d'animaux à plusieurs corps et à plusieurs têtes, qui ne laissent pas que de rendre fort reconnoissables les portraits de leurs originaux.

Ce que nous appelons du mot moderne *arabes-*

ques, avoit été chez les anciens, un genre de peinture qui admettoit tous les jeux de l'imagination. C'est vraiment la meilleure école de la plaisanterie figurée, de la caricature, et de la parodie qui s'adresse aux yeux. Là se trouve le recueil le plus complet de tous les assemblages d'animaux les plus incohérens, d'associations les plus capricieuses : conceptions empruntées à d'antiques manières d'écrire chez certains peuples, et de fixer certaines idées complexes; caractères qui, après avoir perdu leur signification originaire, finirent par former le répertoire des badinages de l'ornement.

On croiroit volontiers aussi, que ces images emblématiques de plusieurs espèces d'êtres, combinés en un seul, auroient pu devenir dans le langage poétique ou philosophique, des métaphores propres à exprimer certaines idées morales. Il régnoit chez les anciens une opinion de ce genre, relative à la nature de l'homme. On disoit que Prométhée en avoit composé la substance de quelques parcelles dérobées à l'instinct de chaque espèce d'animaux. Horace nous a conservé cette tradition allégorique. *Fertur Prometheus addere principi limo coactus particulam utique desec-*

tam et insani leonis vim stomacho apposuisse nostro. Ainsi le cœur de l'homme, formé de ces élémens divers, auroit reçu du lion l'irascibilité; l'animal immonde qui se plaît dans la fange lui auroit communiqué les penchans bas et honteux; l'astuce et la ruse auroient été empruntées au renard (1).

On peut voir aux planches 48, 49, 50 et 51 du *Museum Florentinum*, tome 1, par Gori, une suite nombreuse de compositions sur pierres gravées, que le commentateur appelle des *grylles* ou des *gryphes*, et qui offrent des assemblages aujourd'hui énigmatiques soit de têtes humaines au nombre de sept à huit, soit de fragmens d'animaux divers, disposés de manière à former un seul animal grotesque, avec les têtes ou les parties tronquées de plusieurs. L'opinion de quelques savans, selon Gori, est que ces assemblages emblématiques furent l'ouvrage de certaines sectes, qui voulurent désigner les divers penchans de l'homme, soit vicieux, soit vertueux, dont on retrouve une sorte de caractère chez les animaux. *Ostendere varios hominum affectus, virtutes et vitia, quæ proximè*

(1) *Voy*. le Commentaire de Jean Bond.

brutis accedunt (1). M. de Caylus a pensé que ces espèces de *grylles* sont des satires de quelques personnes (2).

XII.

Je ne m'étendrai pas davantage sur ces explications, qui peut-être en solliciteroient d'autres. Le fond de cette discussion m'est étranger, et la raison, c'est-à-dire l'origine des caprices qu'on a cités, peut n'avoir qu'un rapport fort éloigné avec le motif de celui de Parrhasius. Je ne veux tirer de ces nombreux exemples, que des autorités en faveur de l'explication que j'en donnerai. Or, cette explication, j'ai prétendu la fonder sur un usage beaucoup plus général qu'on ne pense chez les anciens. Ce fréquent usage, soit dans les ouvrages de l'art, soit dans les métaphores des poètes, soit dans les allusions des écrivains, fut d'associer dans des combinaisons fantastiques, les êtres les plus incompatibles, fut de chercher dans les caractères des animaux, les images visibles des passions humaines, fut de faire ainsi parler aux yeux

(1) Mus. Flor. tom. I, pag. 104.
(2) Rec. d'Antiq. tom. V, 40-92.

ce que le discours ne sauroit rendre, fut peut-être aussi, à l'instar de l'apologue, d'insinuer sous le voile de la fiction, certaines vérités que leur nudité auroit rendues révoltantes.

C'est pourquoi je n'imagine pas que Parrhasius, pour peindre allégoriquement le monstre polycéphale de la démocratie d'Athènes, eût pu recourir à un meilleur expédient, à une invention plus expressive, que de combiner ainsi en un tout, dont chaque partie seroit empruntée à des animaux divers, les passions soit différentes soit contradictoires de l'hydre politique appelée par Horace *Bellua multorum capitum* (1). (*Voyez* la planche à la fin de la dissertation.)

Comme dans l'image que j'ai imaginé de restituer du Dêmos de Parrhasius, il ne sauroit être question que d'une conjecture vraisemblable, j'espère qu'on ne me demandera, à l'appui de mon hypothèse, que des analogies probables, que des autorités par induction en faveur du genre, et non de l'espèce même du projet de restitution. L'espèce ici c'est le dessin que je produis, et que, comme tel, j'abandonne à toutes les censures; car

(1) Horat. l. I, epist. 1.

je ne saurois vouloir dire que tel fut en réalité le Dèmos de Parrhasius. Si l'on accordoit la probabilité de l'invention ou de l'idée, ce seroit à chacun de refaire le dessin selon son goût. C'est donc plutôt le genre de l'invention que je voudrois faire approuver. Dans le fait, ce que je propose pour l'explication du passage de Pline, est particulièrement le choix du motif général, est l'idée de l'*argumentum ingeniosum*, et non le *specimen* qu'en donne mon dessin, plutôt pour faire comprendre ma pensée, que pour reproduire la réalité de l'œuvre du peintre grec.

On comprend dès-lors quel intérêt j'ai de faire voir, que l'idée à laquelle je me suis attachée, étoit fort dominante au temps de Parrhasius, fort du goût des Athéniens; enfin, que de semblables conceptions avoient cours ailleurs encore que dans la peinture.

XIII.

Je trouve de ce que je viens d'avancer un exemple assez frappant, ce me semble, dans Platon. Cet écrivain, poète autant que philosophe, et contemporain de Parrhasius, a prodigieusement emprunté d'images et de comparaisons aux

arts du dessin. On jugera si l'écrivain, dans le passage qu'on va citer, n'auroit pas pu avoir en vue la peinture de Parrhasius, ou si le peintre n'auroit pas été, dans la conception de son tableau, inspiré par le souvenir de l'allégorie de l'écrivain. Accordons, si l'on veut, que ce ne soit ni l'un ni l'autre. Cela prouvera toujours qu'alors il y avoit, comme cela arrive en tout temps, un certain fond d'idées ou d'images ayant cours, d'inventions qui circuloient, et que chaque art s'approprioit à sa manière et pour des fins différentes.

Platon, dans sa *République* (1), se proposant de montrer que le bonheur consiste dans la vertu, par conséquent à réprimer par la sagesse les penchans vicieux, les passions brutales, à cultiver au contraire les affections honnêtes que l'instinct fait naître dans l'ame, et qu'il peut aussi combattre, a eu recours à une image du genre de celles dont je parle. Il s'est plu à figurer par le discours un être dans l'intérieur duquel il place, en les personnifiant, l'instinct sous la forme d'un lion, la sagesse sous celle d'un homme, et l'en-

(1) L. IX, vers la fin.

semble des passions sous l'image d'un monstre multiforme. Il se demande s'il conviendra de de nourrir le monstre à plusieurs têtes, ou si, au contraire, l'homme ne devra pas chercher, comme le fait pour ses arbres un habile cultivateur, à tailler et émonder les têtes d'animaux féroces, s'aidant à cet effet de la force du lion, et au contraire à nourrir et apprivoiser les têtes des animaux domestiques.

Voilà l'analyse succincte du passage de Platon.

Voici maintenant les paroles de cette allégorie qui ont rapprt à mon sujet.

« Formons, dit Socrate, par la pensée (ou le » discours), une image de l'ame. — Quelle sorte » d'image? (lui demande-t-on) Une image (ré- » pond-il) telle que Thrasymède y reconnoisse » ce qu'il en a dit. — Comment? — Une image » dans la forme de celle qu'on dit avoir appar- » tenu à la Chimère, à Scylla, à Cerbère et à » beaucoup d'autres animaux formés d'un assem- » blage de plusieurs réunis en un seul. Faites- » vous donc une semblable image, c'est-à-dire, » d'un seul animal, mais multiple et polycéphale; » composez-le en partie de têtes d'animaux do- » mestiques, en partie de bêtes sauvages, dispo-

» sées en rond, qu'il puisse à son gré reproduire » ou changer. Ce seroit là (dit l'interlocuteur) » l'ouvrage d'un excellent artiste, cependant, » comme la pensée ou (le discours) va plus » vite que la cire (ou le pinceau), l'image est » faite, etc. » (1).

Je le répète, mon intention n'est pas de supposer que de la peinture de Parrhasius et de l'allégorie de Platon, l'une ait été le modèle ou la

(1) . . . Εικόνα πλάσαντες της ψυχῆς λόγῳ· ἵνα εἰδῆ ὁ ἐκεῖνα λέγων οἷα ἔλεγε Ποίαν τινὰ ἦ δ' ὅς· Τῶν τοιούτων τινά (ἦν δ' ἐγώ) οἷαι μυθολογοῦνται παλαιαὶ γενέσθαι φύσεις ἥ τε Χιμαίρας, καὶ ἡ Σκύλλης, καὶ Κερβέρου, καὶ ἄλλαι τινες συχναὶ λέγονται συμπεφυκυῖαι ἰδέαι πολλαὶ εἰς ἐγγενέσται· Λέγονται γαρ ἔφη. Πλάττε τοίνυν μίαν μὲν ἰδέαν θηρίου ποικίλου καὶ πολυκεφάλου, ἡμέρων δὲ θηρίων ἔχοντος κεφαλάς κύκλῳ καὶ ἀγρίων, καὶ δυνατου μεταβάλλειν καὶ φύειν ἐξ αυτοῦ ταῦτα παντα. Δεινοῦ πλασου (ἔφη) τὸ ἔργον: ὅμως δὲ, ἐπειδὴ εὐπλαστότερον κηροῦ καὶ των τοιούτων λόγος, πεπλάσθω. *De Rep. lib.* IX, *in fine.*

Imaginem animæ verbis figuremus, ut qui illa dixit qualia dixerit recognoscat. Qualem? talem aliquam quales quondam memorantur fuisse naturæ Chimeræ ipsius, Scyllæ et Cerberi et aliæ multæ, in quibus feruntur variæ in eodem formæ congenitæ. Feruntur quidem. Finge itaque figuram unam bestiæ variæ admodum et capita in orbem multa habentis; capita, inquam, partim bestiarum domesticarum, partim agrestium, quæ et permutare et producere ex se hæc omnia possit. Novi pictoris artificium narras, tamen, cum ad fingendum sermo quàm cera facilior sit, fingatur.

copie fidèle de l'autre. Il y a sans doute entre elles une diversité soit de sujet, soit d'objet, qui s'oppose à l'idée d'une imitation formelle d'un côté ou de l'autre. Toutefois il est difficile de ne pas être frappé d'un certain air de famille entre ces deux inventions. Si j'avois à dire ensuite, lequel du peintre ou de l'écrivain auroit emprunté à l'autre l'idée de cette fiction, je ne balancerois pas à prétendre que, par plus d'une raison, l'ouvrage du pinceau, soit à raison de sa propriété sensible, soit à cause de sa publicité, auroit eu l'initiative sur la description de Platon. Dans tous les cas, Pline s'étant contenté d'énumérer les différentes passions, que Parrhasius avoit rendues sensibles, par son *argumentum ingeniosum*, pour représenter son *Dêmos*, et ne nous ayant rien dit du moyen employé par lui dans cette composition, j'ai cru ne pouvoir rien offrir qui fût plus en rapport avec mon hypothèse, que l'allégorie d'un écrivain contemporain, qui personnifie de la manière que j'ai essayé de le faire, c'est-à-dire sous la forme d'un animal à plusieurs têtes, les vices et les passions contradictoires de l'ame.

XIV.

Si en effet nous reprenons le récit de Pline, ne paroîtra-t-il pas assez naturel (dans l'espèce d'une peinture satirique, et d'après le grand nombre d'exemples du même genre cités plus haut) de penser que Parrhasius auroit pu réunir, dans l'invention d'une seule figure, c'est-à-dire d'une sorte de monstre ou d'animal multiple et polycéphale, θηρίον ποίκιλον και πολυκέφαλον, un nombre quelconque de têtes, dont les caractères et les ressemblances auroient été empruntés à certains animaux apprivoisés, ou sauvages, ἡμέρων δε θηρων καί αγρίων. De là seroient résultés, d'une manière très-sensible aux yeux comme à l'esprit, les divers contrastes des passions qui agitent tout ensemble ou tour à tour la démocratie, et qui, en retranchant du texte de Pline quelques répétitions évidemment synonymiques, auroient pu être au nombre de dix.

La peinture satirique a, comme l'on sait, deux manières d'opérer ces sortes de métamorphoses, auxquelles on affecte aussi le nom de caricatures. C'est quelquefois de donner au corps humain des têtes d'animaux; d'autres fois, ce qui est d'un effet plus plaisant, c'est de surmonter ou l'ani-

mal ou les cols d'animaux, de têtes humaines, mais dessinées selon le système exagéré de la ressemblance, qu'offrent certains traits et certains contours d'une figure d'animal, avec la physionomie de tel ou tel homme.

Il n'y a personne qui ne connoisse les rapprochemens nombreux, que le dessin a faits depuis long-temps, des différens caractères de têtes et de physionomies humaines, avec les différens types des têtes d'animaux de toute espèce, rapprochemens qui se fondent sur les seules conformations du crane et de l'ostéologie maxillaire. On peut là-dessus consulter Camper, mais surtout Lebrun et Lavater, qui ont laissé des traités sur cette sorte d'imitation, et en ont donné de nombreux exemples. L'antiquité elle-même nous en a transmis les rudimens dans les facéties de l'arabesque, et dans les nombreux caprices des pierres gravées dont on a parlé.

Il me semble que lorsqu'on veut réaliser par le dessin l'idée multiple, que le texte de Pline nous a laissée de la peinture du Dêmos de Parrhasius, il ne peut y avoir que deux partis à prendre; ou de multiplier la figure du Dêmos autant de fois qu'il y a de passions distinctes à exprimer, soit par la

physionomie, soit par l'action; ou d'en resserrer l'idée en la ramenant à une seule image, mais ayant la propriété d'être à la fois simple et complexe. Je ne parle plus de ces vastes compositions dont l'invraisemblance se démontre d'elle-même, comme je crois l'avoir montré. Mais on pourroit citer à l'appui de la figure du Dêmos, répétée dix à douze fois, une peinture assez célèbre d'Holbeen, qu'on appelle la *Danse des morts*, et qui fut exécutée dans l'Hôtel-de-ville de Bâle. On y voit la figure de la Mort toujours la même, représentée autant de fois que l'artiste a imaginé de personnes de tout âge et de toute condition, avec lesquelles il l'a groupée. J'ai déjà dit qu'une pareille conception seroit assez propre à expliquer les dix ou douze manières d'être du Dêmos, si l'on pouvoit supposer raisonnablement qu'elle eût pu orner en grand, un lieu public.

Je tiens toutefois à donner de beaucoup la préférence à l'image du Dêmos sous la forme allégorique dont on trouve l'idée partout, et sous la métaphore banale d'un être polycéphale, d'un monstre multiforme, et, pour emprunter les expressions du passage de Platon, ressemblant à la Chimère, à Cerbère ou à Scylla.

On sait que l'art antique avoit personnifié l'écueil, où alloient se briser les vaisseaux à l'entrée du détroit de la Sicile, sous la figure d'un monstre féminin, se terminant vers le milieu du corps, par une sorte de ceinture d'animaux marins, de chiens aboyant, etc. Peut-être pourroit-on imaginer la démocratie d'Athènes, personnifiée par les emblêmes connus de cette ville, et représentée aussi à mi-corps, au milieu d'un cercle formé de serpens à têtes humaines, qui auroient exprimé tout ce que comporte de passions contradictoires, cet être politique appelé par Aristote, *tyran à mille têtes.* (1)

Je laisserois volontiers l'option entre cette conception et une autre du même genre, dans laquelle j'ai cru cependant trouver quelque chose de plus favorable encore au talent que l'on reconnoît avoir été celui de Parrhasius.

XV.

Je me demande donc pourquoi cet habile peintre d'expression, ce faiseur de grylles et de caprices pittoresques, n'auroit pas, pour figurer le Dêmos d'Athènes, préféré l'idée de Platon. Pour-

(1) Aristot. Politic. l. IV, c. 15.

quoi n'auroit-il pas tenté d'exprimer, dans l'ensemble d'une réunion nouvelle d'animaux fantastiques, le monstre polycéphale de la démocratie, à l'aide d'un corps propre à indiquer aux yeux le nom de la ville, et qu'auroient surmonté diverses têtes d'hommes combinées avec les caractères d'animaux connus, pour être les types de chacune des passions de la multitude?

Par exemple, est-ce qu'une tête à face humaine, mêlée de la ressemblance et avec la crinière du lion, n'auroit pas rappelé à tous les spectateurs l'idée de l'injustice dont l'apologue si connu du partage *léonin*, a voulu que cet animal devînt l'infaillible symbole? Auroit-on manqué de reconnoître la douceur ou la mansuétude dans une tête de brebis à face humaine? Une figure empruntée aux traits d'un singe, n'auroit-elle pas pu désigner clairement la colère? La férocité ne se seroit-elle pas montrée, de façon à ne pouvoir être méconnue de personne, sous la ressemblance d'un dragon? La figure empruntée de celle du lièvre n'auroit-elle pas représenté la poltronnerie qui fuit? Quel symbole plus clair d'une basse humilité, que la tête penchée et les longues oreilles de l'âne? On n'auroit, je pense, été embarrassé que du choix

entre les volatiles, pour peindre, par le mélange de leurs traits, le rengorgement du glorieux, et l'air de l'homme hautain et superbe. Qu'on suppose, si l'on veut, sous l'emblême du papillon, une sorte de marote à têtes variables, on aura le *varium* et l'*inconstantem* de la description. Si l'on vouloit ensuite disposer ces têtes de manière à décrire une sorte de cercle, *κυκλῳ*, comme l'a dit Platon, on pourroit trouver une conformité de plus avec la forme de son monstre imaginaire.

XVI.

Une condition qu'il ne faut pas oublier de remplir, en essayant de reproduire une image quelconque du Dêmos de Parrhasius, c'est que cette image pouvant être, à la vérité, celle de tout peuple démocratiquement constitué, doive désigner cependant, de manière à ce qu'on ne puisse pas s'y méprendre, le peuple d'Athènes : *Pinxit Demon Atheniensium*, dit Pline. On a vu que le défaut de certaines hypothèses, sur la composition de ce sujet, étoit de pouvoir s'appliquer indistinctement à d'autres peuples. Pour éviter cet inconvénient, j'ai cru devoir faire choix, dans cette composition chimérique, d'un moyen qui fît re-

connoître sans aucune ambiguité le peuple athénien. Ce moyen est la représentation précise de l'animal qui, sur les médailles d'Athènes, est l'emblême si connu de cette ville, savoir, *la chouette sur le vase.* Si j'ai donné deux corps à cet oiseau symbolique, outre plus d'un exemple sur les monnoies antiques, comme sur les monnoies d'Alexandrie, celui de l'aigle à deux têtes, on pensera qu'ayant ici à multiplier beaucoup plus les têtes du monstre polycéphale, le double du corps de la chouette me devenoit nécessaire. Je me permettrai de faire encore observer que le sujet tout-à-fait capricieux de cette représentation, ne doit pas être jugé avec plus de sévérité, que n'en comportent les badinages de l'arabesque.

C'est ainsi que j'ai tenté de rendre compte de la possibilité d'une composition, dont M. de Caylus avoit cru l'exécution hors des moyens de la peinture. J'ai osé même en réaliser l'hypothèse dans une esquisse, à laquelle, je le sens bien, il doit manquer le talent et l'esprit, qui surtout sont, pour la plaisanterie graphique, comme pour toute autre, les conditions propres à en faire pardonner l'emploi. J'espère toutefois que ce dessin trouvera

l'excuse dont il a besoin, dans le motif même qui l'a fait entreprendre, à l'appui d'une dissertation où l'on s'est proposé bien moins d'affirmer comment fut conçu et exécuté le Dêmos de Parrhasius, que de faire voir, d'abord comment il ne le fut pas, et ensuite comment il est permis de supposer qu'il auroit pu l'être.

XVII.

Je me suis donc proposé d'établir dans cette dissertation :

1° Qu'il ne sauroit y avoir aucune raison de révoquer en doute, avec M. de Caylus, le fait de l'existence du tableau de Parrhasius, représentant le *Dêmos Athénien*, sous prétexte que cette peinture eût été une satire du gouvernement populaire; qu'au contraire cette satire pittoresque fut parfaitement d'accord avec la licence de l'ancienne comédie, qui avoit dû naturellement en inspirer le goût au peintre, et lui en offrir des modèles;

2° Qu'en interprétant la description faite de cette peinture, par Pline, M. de Caylus paroît avoir abusé de l'imparfait *volebat*, dans le texte de l'écrivain, en faisant entendre que le peintre

n'auroit eu que la volonté d'exécuter, ce qu'il n'auroit point effectué réellement dans son tableau;

3° Que la difficulté d'expliquer ce tableau d'après les termes de la description, consistant dans la réunion impossible à opérer, en une seule figure de dix à douze expressions presque toutes opposées entre elles, plus d'un commentateur s'est abusé en cherchant le moyen d'en rendre l'effet et l'idée, par une cumulation de diverses actions séparées, mais réunies dans une grande composition;

4° Que si les dix ou douze caractères de la description sont effectivement beaucoup trop nombreux, pour pouvoir être exprimés par un seul personnage, de quelque façon qu'on s'y prenne, les grandes compositions imaginées par de Piles, la Nauze, et Wieland, outre le faux réel qu'elles auroient offert en peinture, outre l'impossibilité où elles auroient été de rendre avec clarté l'idée de Parrhasius, auroient exigé un grand local dans un édifice public, et seroient ainsi devenues un objet sérieusement injurieux, une grave et offensante accusation contre le peuple d'Athènes;

5° Qu'il semble dès-lors indispensable d'avoir recours à un motif de plaisanterie, et dans le genre de la caricature, dont l'effet compatible

avec la licence démocratique, est beaucoup moins offensant qu'il ne le paroît : ce que prouvent de nombreux exemples modernes;

6° Que Parrhasius nous est indiqué par Pline lui-même, comme s'étant adonné à ce genre de plaisanterie piquante et inoffensive à la fois, et comme ayant fait de petits tableaux, les seuls qui conviennent à ce genre;

7° Que l'antiquité figurée nous offre, en très-grand nombre, des assemblages capricieux et grotesques de têtes d'animaux, où le goût de la peinture va volontiers chercher des modèles d'expression, qu'il applique avec plus ou moins de caricature aux phisionomies humaines;

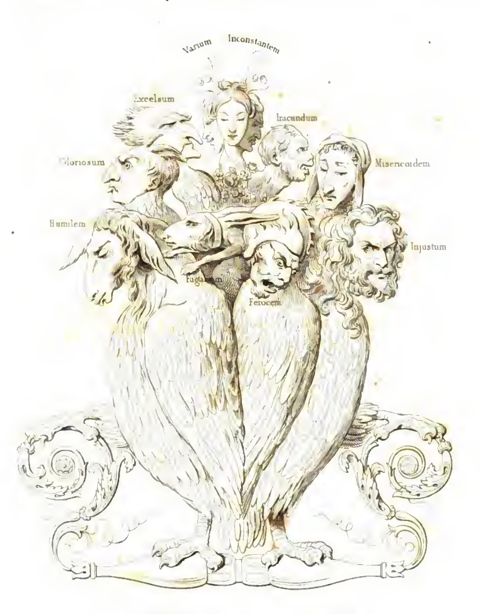
8° Que le besoin de faire voir en un seul sujet, et embrasser d'un seul coup-d'œil (*omnia pariter ostendere*) une douzaine d'expressions diverses, ou contraires les unes aux autres, aura dû suggérer au peintre grec l'emploi d'un semblable moyen, pour exprimer et donner à comprendre aux yeux, dans un seul être fantastique, l'assemblage de passions et d'affections contradictoires, dont se compose le monstre polycéphale de la démocratie;

9° Que ces images polycéphales, ainsi que leurs

idées, étoient fort en vogue au temps de Parrhasius, soit sur le théâtre d'Athènes, soit chez les plus célèbres écrivains;

10° Que si l'on n'admet pas, comme étant le plus vraisemblable, que ce seront les écrivains qui auront emprunté ces métamorphoses aux peintres, il deviendroit alors probable que Parrhasius auroit pu devoir l'idée de son Dêmos, à une de ces créations imaginaires qu'on trouve dans Platon, et dont l'espèce nous a paru propre à légitimer l'hypothèse explicative, que nous avons hasardée de la description de Pline.





LE DEMOS DE PARRHASIUS

Pinxit et Demon Atheniensium argumento quoque ingenioso. Volebat namque Varium, Iracundum, Injustum, Inconstantem, eumdem Exorabilem, Clementem, Misericordem, Excelsum, Gloriosum, Humilem, Ferocem, Fugacem, que, et omnia pariter ostendere. *Plin. L. 35*

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE.


Österreichische Nationalbibliothek
+Z168305405

